

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE CIENCIAS DE LA INFORMACIÓN



TESIS DOCTORAL

**Estrategias narrativas de los documentales históricos
españoles sobre la Guerra Civil (2000-2014)**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Manuel Gómez Segarra

Directores

**Julio Montero Díaz
María Antonia Paz Rebollo**

Madrid 2019

**ESTRATEGIAS NARRATIVAS DE LOS DOCUMENTALES
HISTÓRICOS ESPAÑOLES SOBRE LA GUERRA CIVIL (2000-2014).**



**UNIVERSIDAD
COMPLUTENSE
MADRID**

Autor: Manuel Gómez Segarra
Directores: Julio Montero Díaz y María Antonia Paz Rebollo.

Facultad de Ciencias de la Información.
Madrid, 2018.

AGRADECIMIENTOS

No pocas personas me proporcionaron aliento y ayuda durante la investigación llevada a cabo en esta tesis. A todas ellas mi agradecimiento. Quiero resaltar expresamente a unas pocas. En primer lugar, mis directores y maestros María Antonia Paz y Julio Montero. Desde el primer momento fueron los motores intelectuales de este trabajo.

En segundo lugar, aunque ya no están aquí, deseo dar las gracias a mis padres. De ellos aprendí, o eso espero, el respeto a la realidad y la verdad, el interés por la ciencia y la elegancia de la ecuanimidad.

Por último, me gusta destacar a Fátima Gil. Siempre a mi lado, siempre con una conversación interesante y siempre con una palabra de ánimo. Alguien que nunca consideraba suficiente lo que le enseñaba y que me impulsaba una y otra vez a volver a dar otra vuelta de tuerca más cada capítulo y a cada idea.

Y a modo de postdata de los agradecimientos tengo que citar a Alicia ya que llegó cuando la investigación estaba mediada. A ella debo el haber tenido que aplicar toda mi capacidad de concentración para ver y analizar numerosos documentales. Esta tesis está dedicada con sumo placer por mi parte y merecimiento por la suya a Fátima y Alicia.

Madrid, mayo de 2018.

ÍNDICE

1. RESUMEN.	9
2. INTRODUCCIÓN.	15
2.1. Presentación e importancia del tema.	15
2.2. Estado de la cuestión.	23
2.3. Objetivos y Metodología.	40
2.4. ¿Qué es un documental?	54
2.4.1. La ficción y los documentales.	63
2.5. Relaciones entre la historia y los documentales históricos.	67
2.5.1. El lenguaje del documental histórico.	73
3. LA ESTRATEGIA NARRATIVA.	83
3.1. Concepto de estrategia narrativa.	83
3.2. Estrategia narrativa y modos del documental.	96
3.3. Tipos de estrategias narrativas.	103
3.3.1. Presencia del director.	103
3.3.2. Predominio del personaje.	105
3.3.3. Predominio de la trama o dramatización.	109
3.3.4. Reconstrucción.	117
3.3.5. Narración expositivo cronológica.	120
3.3.6. Discurso visual.	122
3.3.7. Discurso oral.	124

3.3.8. Investigación.	127
3.3.9. Narración en paralelo.	130
3.3.10. Desarrollo temático.	132
4. LA HISTORIA CONTADA CON IMÁGENES.	137
4.1. Primacía de la imagen.	137
4.2. Tipos de imágenes en los documentales históricos.	144
4.3. El uso documental y narrativo de la imagen:	
el documento audiovisual.	154
4.4. Tipos de imágenes y funciones.	165
4.4.1. Textos.	165
4.4.2. Grabación de documentos.	169
4.4.3. Imágenes fijas.	171
4.4.4. Infografías.	175
4.4.5. Films de ficción.	176
4.4.6. Grabaciones actuales.	179
4.4.7. Material de archivo de cine o televisión.	182
4.4.8. Reconstrucciones.	190
4.5. El montaje de las imágenes.	198
5. SONIDOS PARA LA HISTORIA.	207
5.1. Clasificación y usos.	207
5.2. Las voces.	211

5.2.1. Locución.	212
5.2.2. Director y otras voces.	218
5.3. Los efectos.	220
5.3.1. Reconstrucción del sonido y ambientación.	221
5.4. La música.	224
5.5. Documentación sonora.	226
6. LAS ENTREVISTAS. LA HISTORIA ORAL.	229
6.1. Documento, narración y emoción.	229
6.2. Protagonistas.	242
6.3. Testigos.	246
6.4. Familiares y amigos.	253
6.5. Expertos.	258
6.6. Autoridades polivalentes.	262
6.7. Actuales.	266
7. ELEMENTOS EMOCIONALES, METAFÓRICOS Y SIMBÓLICOS.	269
7.1. La emoción.	269
7.2. Secuencias emocionales.	276
7.3. Metáforas y símbolos.	284
7.4. Aproximación a una definición de metáfora y símbolo audiovisual.	296
8. EL PRINCIPIO Y EL FINAL.	299
8.1. Plantear y concluir.	299

8.2. La generación de un planteamiento.	303
8.3. El sentido de un final.	315
9. <i>Buscando el paraíso</i>. Una experiencia de narración histórica audiovisual.	323
9.1. Un trabajo de investigación histórica.	323
9.2. Análisis de <i>Buscando el paraíso</i> .	329
9.3. Posibilidades del lenguaje audiovisual para relatar la historia.	339
10. CONCLUSIONES.	343
11. BIBLIOGRAFÍA Y FUENTES.	357
12. ANEXO I. Plantilla de análisis.	369
13. ANEXO II. Cuestionario para los directores.	373
14. ANEXO III. Documental <i>Buscando el paraíso</i> .	

TABLAS Y FIGURAS

TABLAS

1. Listado de largometrajes documentales sobre la Guerra Civil producidos en España (2000-2014).	40
2. Plantilla de análisis de los documentales sobre la Guerra Civil (2000-2014) y campos aplicados.	49
3. Tipos de imágenes incluidas en los documentales sobre la Guerra Civil analizados.	147
4. Utilización de las imágenes de policías para ilustrar hechos diferentes.	183
5. Tipos de sonidos incluidos en los documentales sobre la Guerra Civil analizados.	206
6. Tipos de entrevistas incluidas en los documentales sobre la Guerra Civil analizados.	228
7. Presencia de secuencias emocionales, símbolos y metáforas en los documentales sobre la Guerra civil analizados.	269

FIGURAS

Figura 1. Policías a caballo, vista cenital.	182
Figura 2. Policías a caballo, toma a pie de calle.	182

RESUMEN

Título: Estrategias narrativas de los documentales históricos españoles sobre la Guerra Civil (2000-2014).

Introducción.

El debate sobre la posibilidad de presentar la Historia en formato audiovisual lleva varios años vigente. Aquí se plantea, en concreto, las posibilidades que ofrece el formato de no ficción en la narración histórica. Es cierto que los documentales poseen una gran credibilidad entre el público general. Los espectadores consideran que lo que se cuenta se basa en hechos y no en invenciones. Hoy en día, a esta consideración se une la de la gran creatividad que se permite, y de hecho se da, en la realización de los mismos. Pero es necesario ir más allá de las meras convenciones del género con el fin de averiguar qué recursos posee el documental y cómo los utiliza para presentar la Historia.

Para ello esta investigación analiza 36 largometrajes documentales producidos en España sobre la Guerra Civil en el siglo XXI, en concreto entre 2000 y 2014. Se parte de la hipótesis de que sí es posible contar la Historia por medio de las imágenes. Aunque la creatividad es una característica básica de estas producciones, existen una serie de elementos comunes que definen el género y que permiten, a su vez, realizar una destacada labor de divulgación histórica de calidad.

Síntesis.

Los documentales se estudian como narraciones construidas y por ello se entiende que es determinante analizar la forma en la que se cuenta cada documental. Es lo que se ha llamado la estrategia narrativa. Para ello se realiza un desglose por secuencias de cada documental. Complemento de este estudio es la especial importancia que se ha dado a las maneras de empezar, generar un planteamiento, y acabar, las conclusiones de un documental.

Al análisis del conjunto narrativo se añade el estudio de cada recurso propio del lenguaje audiovisual. En primer lugar, lo más importante y primordial: la imagen. En segundo lugar, su complemento inseparable: el sonido. A continuación, se hace hincapié en las entrevistas, sus tipos y funciones en un documental histórico. Por último, se

analizan las maneras mediante las cuales se trabajan los aspectos emocionales en un documental.

El apartado final de la tesis versa sobre una experiencia real de realización de un documental histórico. La investigación histórica realizada para conocer las figuras de Francisco Hidalgo de Cisneros, militar en el bando franquista, y su hermano Ignacio, jefe de la aviación republicana y miembro del Comité Central del PCE, y cómo fue su relación a lo largo de 70 años, se plasmó en el documental *Buscando el Paraíso*.

Conclusiones.

Los documentales cuentan la historia mediante la generación de una narración que se apoya en documentos audiovisuales. El documental histórico no consiste en mostrar una sucesión de documentos o en hacer una catalogación de hechos, sino en elaborar un relato, donde lo verdaderamente importante no es el detalle sino el conjunto resultante como narración. De esta manera conecta con una forma de entender la Historia. Una narración fundamentada en lo que se ha denominado documentos audiovisuales, el modo propio y peculiar del lenguaje audiovisual de acreditar una historia.

La imagen del documental lleva el peso de la fundamentación de la historia que se narra. La voz de un locutor permite aportar una información eficiente y clara, matices y argumentaciones complejas, y facilita la continuidad del relato, pero no documenta a no ser que apoye sus enunciados en imágenes. Imágenes y sonidos unidos no componen textos sino secuencias cuya solidez histórica se basa en el aporte de documentos audiovisuales.

Se han distinguido nueve tipos de imágenes en los documentales históricos¹. La peculiaridad del documento audiovisual es que cumple una doble función simultánea: narrar y documentar. Lo interesante es entender cómo cada uno de los nueve tipos de imágenes cumplen la doble función. Esto es lo distintivo del lenguaje audiovisual en un documental frente a la documentación basada en textos de los artículos y libros de historia. La investigación histórica llevada a cabo para hacer un documental es similar a

¹ Los nueve tipos de imágenes son: Grabaciones actuales. Material de archivo de cine o televisión. Grabación de documentos. Imágenes fijas. Films de ficción. Reconstrucciones. Textos. Infografías. Entrevistas.

la que se realiza en otros ámbitos de conocimiento. Pero el relato de la misma es de carácter distinto y esto puede obligar, durante la propia investigación, a valorar de manera diferente lo que se busca y encuentra.

Tras la investigación realizada se concluye que hay un solo lenguaje audiovisual que es usado indistintamente tanto por los documentales como por la ficción. Esto quiere decir que no se considera que haya unos documentales ortodoxos y otros que se escapan de unas supuestas buenas prácticas creando así zonas intermedias, fronteras difusas o documentales de difícil catalogación al llevar a cabo mezclas entre la ficción y la realidad. En definitiva, frente a la idea de la hibridación de géneros, documental y ficción, se entiende que existe un único lenguaje audiovisual y que éste es lícitamente usado de manera plena por los documentales (y la ficción).

Desde el punto de vista de los recursos narrativos, incluidos los visuales, ficción y documental, comparten un mismo lenguaje y como tal lo usan siendo conscientes de que se crea una sola obra. No son dos especies distintas sino dos tipos de narraciones a partir de un mismo lenguaje. Considerar algunos documentales como combinaciones entre ficción y documental impide adentrarse en la unidad del relato documental y su potencialidad narrativa.

No hay exclusividades, ni contaminaciones de la ficción en los documentales por llevar a cabo una puesta en escena o una recreación. No se trata solo de constatar una práctica que últimamente se ha intensificado, sino de entender que esto no perturba el hecho mismo de ser un documental, ni le hace traspasar supuestos límites. El lenguaje audiovisual se adecua al relato que se construye y cada recurso cumple un tipo de función. Por tanto, se muestra que se puede contar la Historia con el lenguaje audiovisual de no ficción.

SUMMARY

Title: Narrative strategies of Spanish historical documentaries on the Spanish Civil War (2000-2014).

Introduction.

The debate on the possibility of presenting History in an audio-visual format has been around for years now. Here, we will raise the possibilities that the non-fiction format provides to the historical narrative. Indeed, documentaries are considered highly credible by the public. Audiences tend to think documentaries are based on facts, rather than on fictional resources. These days, this consideration joins the great creativity that lies within, and that exist in, the realization of documentaries. But we must go beyond the conventions of the genre to find out which resources would be available for the documentary and how these would be used to speak about History.

For that, this study analyses 36 documentaries produced in Spain on the Spanish Civil War in the 21st Century, and more particularly between the years 2000 and 2014. The starting hypothesis would be that History could be told through images. Although creativity is the core feature of these productions, there is a series of common elements that ultimately define the genre and, at the same time, enable a quality historical disclosure.

Synthesis.

Since documentaries are studied as constructed narrations, it seems vital to analyse how each documentary is told – this is what it has been commonly called “narrative strategy”. To this effect, sequences of each documentary are broken down. Accessory to this study is the special importance that have been traditionally given to the different ways conclusions are started, presented and closed in documentaries.

With the analysis of the narrative set, it is necessary to take into consideration the study of the traditional resources of the audio-visual code. First, the most important and paramount element: the image. Secondly, its inseparable complement: the sound. Then, we will place emphasis on interviews – types and functions, in a historical documentary. And finally, we will analyse how emotional aspects are normally met in a documentary.

The final section of this thesis deals with a real experience in making a historical documentary. *'Buscando el paraíso (In search for the paradise)'* shows the historical research that had to be accomplished to get to know the figures and the 70-years-long relationship between Francisco Hidalgo de Cisneros, a member of Franco's forces, and his brother Ignacio, the head of the Republican faction aviation and member of the Central Committee of the Spanish Communist Party (PCE).

Conclusions.

Documentaries show History with the creation of an audio-visually assisted narrative. Historical documentaries are not just a mere display of means, or a list of random facts. Documentaries develop a story whose importance relies not on its details but on the narrative as an ultimate and full result. This is how documentaries connect to an approach to an understanding of History – narrative that relies on what it is known as “audio-visual means”, and the special fashion in which the audio-visual language tells a story.

Documentary images hold the grounds of the story. The voice of the narrator supplies clear and efficient information, nuances, a complex reasoning, and it conducts the development of the story. The voice only, however, could not provide sufficient evidences unless these were not supported with actual images. Images and sound together would not create texts but sequences whose historical fastness would depend on the provision of audio-visual means.

Nine different types of images² have been identified in historical documentaries. What characterises audio-visual means is the fulfilment of a dual role: to tell and to provide evidence. It is interesting to understand how these nine different types of images accomplish this dual role. This is what makes documentary audio-visual language unique when compared to traditional means that came out of written texts, articles and history books. This kind of historical research, the one that is carried out to actually make a documentary, does not differ to researching in any of the many other areas of knowledge.

² The nine types of images are: Current recordings. Cinema or television archive material. Document recording. Still pictures. Fiction films. Recreations. Texts. Infographics. Interviews.

Its narrative, however, has a quite different soul, which, accordingly, could lead us to consider the aims and findings of our investigation in a different way too.

This research deduces that there is one single audio-visual language that is used by both documentaries and fiction. And this would lead us to think that there would not be “orthodox documentaries” in opposition to documentaries of a supposedly poorer praxis – there would be intermediate zones, blurred limits and documents of a difficult cataloguing due to countless mixes of fiction and reality. As opposed to the idea of a genre hybridization of fiction plus documentary, there is a single audio-visual language, and that it is fairly and openly used by both documentary and fiction.

On the use of narrative resources, included visual, both fiction and documentary share a common language that, as such, is used with fully awareness that a single work is up to be created. This said, documentary and fiction are not different in nature, but two distinct types of narrative that would have developed out of a single language. If documentaries were considered as a combination of fiction and the documentary genre, that would keep us from going in depth into the unity of the documentary narrative and its telling potential.

In conclusion, the use of staging or recreation does not necessarily make documentaries exclusive, contaminated or influenced by fiction. It is not about proving the validity of those practices that have lately been more widespread, but more about understanding that these practices would not get to affect the documentary’s main nature nor make it go anywhere beyond its traditionally expected boundaries. The audio-visual language adapts well to the narrative that is created, having each available resource a distinct function. This said, it seems History can be told using non-fiction audio-visual language.

Debiendo ser los historiadores puntales, verdaderos y en absoluto parciales, sin que el interés o el miedo, el rencor o la amistad les hagan torcer del camino de la verdad, cuya madre es la historia, émula del tiempo, depósito de los hechos, testigo de lo pasado, ejemplo y aviso de lo presente, advertencia de lo por venir.³

2. INTRODUCCIÓN.

2.1. Presentación e importancia del tema.

2.2. Estado de la cuestión.

2.3. Objetivos y Metodología.

2.4. ¿Qué es un documental?

2.4.1. La ficción y los documentales.

2.5. Relaciones entre la historia y los documentales históricos.

2.1. Presentación e importancia del tema.

Esta tesis analiza las posibilidades y maneras de presentar la historia por medio de los documentales. Se demostrará que la historia en formato audiovisual es posible y se explicarán las distintas posibilidades que este lenguaje ofrece a la divulgación del conocimiento histórico. Aquí se analiza, en concreto, la exposición histórica de la Guerra Civil Española en los largometrajes documentales españoles editados entre 2000-2014. Se valoran las distintas formas narrativas adoptadas y los tipos de usos que se llevan a cabo de las herramientas del lenguaje audiovisual.

Desde hace ya muchas décadas se informa, se entretiene y se cuentan historias por medio de la imagen en movimiento. Primero fue a través del cine, a éste se le sumó la

³ Cervantes, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*. Ediciones Destino. 2015. P 89. Y en la página 532 escribe “Los historiadores que se valen de mentiras deberían ser quemados como los que hacen moneda falsa”.

televisión y hoy en día también se realiza a través de internet. Cada uno de estos medios alcanzó un éxito fulgurante desde el momento de su aparición y unos se han ido sumando a otros sin que desaparezcan los anteriores⁴. La imagen está presente en las sociedades del siglo XX como nunca lo había estado en la historia de la humanidad. Y, para lo que aquí interesa, la imagen en movimiento y su capacidad para contar, se ha convertido en la manera peculiar contemporánea de narrar historias.

La presencia y la trasmisión de temas históricos en los medios audiovisuales es constante desde el mismo origen del cine. En ocasiones las historias se ambientan simplemente en un tiempo pasado, pero en otras existe una deliberada pretensión de contar cómo fue una época o cómo sucedieron determinados hechos. Desde los años sesenta se estudia y debate si es posible hacer llegar al público conocimientos históricos en lenguaje audiovisual y si es así de qué manera pueda ser. Este debate se ha centrado especialmente en las películas cinematográficas de ficción que tratan asuntos históricos. Como escribe Rosenstone:

“El modo correcto de valorar sus contribuciones no es teorizar sobre lo que la historia necesita o debe ser, o insistir en que las normas actuales de la historia escrita son necesariamente aplicables a la forma visual. Se trata de deducir la teoría de la práctica, como se hace normalmente en otros campos. Esto exige estudiar muchas películas de historia para ver cómo sus directores han desarrollado, a lo largo del último siglo, un conjunto de prácticas y un lenguaje visual concretos para llevar nuestro patrimonio humano a la pantalla. Al analizar estas obras podemos empezar a entender, y evaluar, las posibilidades y limitaciones de este medio cuando intenta interesarnos e instruirnos sobre los momentos importantes, los movimientos, los hechos y las personas del pasado”⁵.

Esta investigación se centra en el cine de no ficción, en los documentales. Aprovecha lo tratado en los estudios anteriores, pero no aborda los problemas generados cuando se habla de historias de ficción. Los documentales no idean una historia, sino que pretenden estudiar, conocer y contar los hechos reales del pasado. Los problemas de realizar este objetivo desde el lenguaje cinematográfico son peculiares y distintos de los

⁴ FANG, Irving. *A History of Mass Communication. Six Information Revolutions*. Focal Press. Boston, 1997

⁵ Rosenstone, Robert A. *La historia en el cine – El cine sobre la historia*. Editorial Rialp. Madrid, 2014.

que aparecen cuando se producen películas o series de ficción. Los documentales implican un modo de producción audiovisual, que no es ni estrictamente informativo, ni cuenta historias de ficción. Los documentales remiten a una composición audiovisual que informa y, a la vez, que narran historias que no son inventadas.

Un premio Nobel de literatura (2015) escribió:

“A la historia solo parecen preocuparle los hechos, las emociones quedan siempre marginadas, no se les puede dar cabida en la historia. Pero yo observo el mundo con ojos de escritora, no de historiadora. Y siento una gran fascinación por el ser humano”⁶⁶.

De esta manera, Alexievich explica su singular forma de trabajar en la que busca y recoge testimonios reales tratando de encontrar esos instantes llenos de verdad y literatura. Explica que, en este libro *El fin del hombre soviético*, que recorre el hundimiento de la URSS, le interesa indagar no sólo sobre el socialismo sino también sobre el amor, los celos, la infancia..., porque constituyen aspectos igualmente importantes del periodo analizado.

A los documentales les ocurre algo similar puesto que tratan los hechos del pasado, pero lo concretan de una manera peculiar. En otras palabras, un documental no debe entenderse nunca como un libro de historia, al que solo le preocupen los hechos. Tampoco se trata de una novela histórica. Los documentales realizan un estudio histórico, y, al mismo tiempo, mantienen la emoción de una historia novelada. Es el propio medio audiovisual el que hace inevitable el componente emocional. Svetlana Alexievich decide aplicar un punto de vista en el que su interés por el ser humano se antepone al frío dato. En los documentales no se trata de incorporar un punto de vista emocional sobre la historia, sino que este aspecto es inevitable puesto que es consustancial al lenguaje cinematográfico. Al estudiar los documentales históricos Ludvigsson califica su visionado como una experiencia “cargada de emoción”⁷. Como se mostrará en las páginas que siguen, no existen unos temas históricos más adecuados que otros para ser tratados en los documentales, sino maneras de contar más apropiadas al medio audiovisual.

⁶⁶ Alexievich, Svetlana. *El fin del hombre soviético*. Editorial Acantilado. Barcelona 2015. P 14.

⁷ Ludvigsson, David. *The Historian-Filmmaker's Dilemma: Historical Documentaries in Sweden in the Era of Hager and Villius* (Uppsala: University of Uppsala PhD dissertation, 2003)

Nichols afirma que “el filme documental contribuye a la formación de la memoria colectiva. Propone perspectivas sobre cuestiones, procesos y acontecimientos históricos e interpretaciones de los mismos”⁸. El documental al tratar de lo real tiene una cierta responsabilidad cuando describe e interpreta el mundo. El documental histórico traduce en la mayoría de las ocasiones la interpretación *generacional* sobre el pasado y se convierte en el cauce para la manifestación de esa memoria colectiva. El presente, que siempre se manifiesta en los estudios históricos y más si se refieren a acontecimientos recientes, se revela, entre otras cosas, en el punto de vista adoptado en los documentales. Casi todos los documentales analizados en esta investigación adoptan un enfoque prorrepublicano y la mayoría de ellos están realizados al hilo de la memoria histórica, como se explicará.

Rosenstone, explica, recogiendo los estudios de otros autores, cómo no se puede aislar del presente el estudio histórico del pasado:

“Sin embargo, todos sabemos -o deberíamos saber- que todo escrito histórico, incluso el más académico, y lo dijo la historiadora Natalie Davis, siempre “tiene dos caras”, que inevitablemente miran al pasado y al presente al mismo tiempo. Después de todo, la historia se escribe o se filma en el presente y la marca de lo contemporáneo está en todas ellas, tanto en las cuestiones que planteamos sobre el pasado, como en las respuestas que damos. Como afirma Peter Novick en su magistral volumen *That Noble Dream*: “toda obra histórica... es el producto de un momento concreto en el tiempo, que determina las decisiones de los historiadores sobre lo que requiere explicación...” O como lo expresa el historiador finés Hannu Salmi: “No podemos negar o eliminar nuestra época: cuando el autor describe el pasado, simultáneamente escribe sobre su propio mundo, consciente o inconscientemente, implícita o explícitamente.” Pienso que si esto parece más evidente en las películas que en los libros de historia es porque desde que somos niños se nos enseña a atender solo al contenido de los libros de historia, no al contexto en que se realizaron. De hecho, deberíamos interpretar todas las obras de historia –fuera cual fuera el soporte que las presentara- tanto por lo que dicen, como el momento en que se escribieron”⁹.

⁸ Nichols, Bill. *La representación de la realidad*. Paidós Comunicación Cine. Barcelona 1991. P 13

⁹ Rosenstone, Robert A. *La historia en el cine – El cine sobre la historia*. Editorial Rialp. Madrid, 2014.

En las entrevistas en profundidad mantenidas con los directores de los documentales analizados, algunos de ellos no sienten que estén tratando temas históricos sino más bien cosas del presente a través de sucesos del pasado. Uno de ellos habla de sus películas como de “cine político”.

Lo más importante en un documental, en una película en general, es el conjunto, la película completa. Esto quiere decir que, por encima de los detalles y de las secuencias, se genera un discurso global, que puede resultar incluso inesperado para los propios autores. Una obra audiovisual no está acabada mientras no se cierra completamente el conjunto. Por ejemplo, una secuencia de cuatro minutos completamente acabada y juzgada como buena puede perder todo su sentido al integrarse en la película completa a la que se debe. El relato audiovisual sólo aparece de verdad al final y con todos sus elementos ya incorporados. La película, el documental, debe ser juzgado y entendido desde la perspectiva de su conjunto.

Esto es lo propio de la narración audiovisual: la construcción de un relato global que surge como algo superior y distinto a la mera suma de las partes. La unión de las partes (imágenes, sonidos, entrevistas, montaje) genera algo distinto a la reunión de las mismas. De la unión de imágenes, de la incorporación de los sonidos (ambiente, voces, música) y de la edición llevada a cabo nace una película con significado propio. Y la primera impresión global es muy elemental; como un documental es un relato el primer juicio habla sobre el propio interés del relato y no del interés del tema. Un documental se juzga así primariamente como aburrido, interesante, divertido, lento, atractivo, intrigante, etc. Solo en un segundo momento, y tal vez únicamente entre un sector de público especializado, puede aparecer una opinión sobre el tema expuesto.

Esto quiere decir que un documental se enfrenta a dos retos simultáneos que tienen que ser resueltos con la misma solvencia. Primero aparece el tema del documental, en este caso el asunto histórico que se trata, y después aparece la forma en que se va a contar, que es lo que aquí se denomina la estrategia narrativa. El tema histórico debe ser abordado con la profundidad que se requiera e incluso, como en muchos de los casos examinados en esta investigación, hay que llevar a cabo una verdadera investigación histórica similar a la que exige una monografía de la misma amplitud sobre el mismo tema. Pero no basta con esto puesto que el medio empleado para su difusión requiere de la ideación de una manera audiovisual documental de contar esa investigación.

En tercer lugar, aparecen las herramientas de las que dispone el propio lenguaje audiovisual y el uso que se les puede dar: la imagen y el sonido. Pero también las entrevistas, la edición y diversos recursos estrictamente retóricos. De entre todas las herramientas destaca la imagen, el elemento constitutivo de este lenguaje y que, como se verá, una vez que se integra en un documental, aparece siempre como imagen en movimiento. Es decir, que aunque puedan usarse, por ejemplo, imágenes fijas como las fotografías, al estar dentro de un documental pasan ser parte de una narración secuencial en la que, como mínimo, les afecta el factor tiempo. No es lo mismo durar un segundo en pantalla que durar diez¹⁰. Entender la imagen como *documento audiovisual*, como se verá más adelante, ayuda a comprender la manera propia de los documentales de contar la historia.

Aparentemente se podría pensar que los documentales históricos, frente a documentales que tratan cuestiones de candente actualidad, afrontan temas sobre los que no caben sorpresas, temas ya conocidos y estudiados. La realidad encontrada ha sido otra. Por un lado, existen documentales que se basan en una investigación y que por tanto se enfrentan a temas sobre los que no se sabe mucho. Han sido ellos mismos los que han hecho avanzar el conocimiento con su realización. Por otro lado, y acentuado esto por tratarse de temas del siglo XX, no son exactamente temas *muertos*, sino que siguen siendo episodios históricos cuyas consecuencias todavía están presentes y que se cuelan en los documentales. En tercer lugar, la propia autoría logra que los temas incluyan también las propias sorpresas del autor y, desde luego, su punto de vista.

Esto queda claro en los estudios de Ludvigson y de Rosenstone que define el documental histórico como una película sobre el pasado que implica “un tratamiento creativo que reivindica una creencia de que los objetos, las situaciones o los acontecimientos determinados ocurrieron o existieron en el mundo real representado”¹¹. El propio Rosenstone comenta esta definición diciendo que

“supone que el documental hace referencia a un mundo real del pasado, y también que siempre adopta una posición, una ideología y un sesgo concretos. Incluso si está hecho a

¹⁰ Esto sin tener en cuenta las posibilidades que ofrecen las ediciones y la postproducción para dinamizar una imagen fija y conseguir introducir movimiento en algo que era estático.

¹¹ Ludvigsson, David. *The Historian-Filmmaker's Dilemma: Historical Documentaries in Sweden in the Era of Hager and Villius* (Uppsala: University of Uppsala PhD dissertation, 2003)

partir de material real o de otros vestigios del mundo, nunca es una lección de historia neutral. Siempre resulta una obra creativa que el espectador debe interpretar con tanta atención como una película dramática”¹².

Documentales e historia son un binomio que se une bien. Aunque como recuerda Rosenstone, no debe olvidarse que “el cine tiene sus propias reglas para abordar el pasado”. Y al abordar el pasado, un documental sabe también, como lo sabe el historiador, que “la vida sigue, que no tiene desenlaces. Como mucho, hay conclusiones, que son una reflexión sobre los motivos que explican un suceso o un proceso”¹³.

El documentalista como el historiador sabe que intenta explicar una parte de una historia que no tiene un final redondeado. En el mismo libro citado de Svetlana Alexievich, ésta cuenta lo que le comentó la documentalista Ira Vasílieva:

“Las películas documentales son una treta... una trampa... Yo creo que el género documental tiene un defecto congénito que consiste en que la vida continúa cuando tú ya has concluido el trabajo sobre la película. Los héroes de mis documentales, no son personajes ficticios, sino gente viva, personas reales, cuya existencia no depende de mí, de mi voluntad, de la idea que me hago de ellas o de mi profesión. Mi presencia en sus vidas es un hecho tan contingente como pasajero.”¹⁴

Paradójicamente al tratar temas históricos, donde las vidas ya se han acabado, las cosas no cambian mucho. En esta tesis se estudia cómo los directores de documentales se han enfrentado al estudio y la narración del pasado, en concreto, cómo han contado historias alrededor del tema general de la Guerra Civil Española. Cuáles han sido los problemas y cuáles han sido las soluciones. Y sobre todo se ven las grandes virtudes propias del lenguaje audiovisual para contar la historia con rigor y acierto.

¹² Rosenstone, Robert A. *La historia en el cine – El cine sobre la historia*. Editorial Rialp. Madrid 2014.

¹³ Montero, Julio. Paz, María Antonia. *Historia audiovisual para una sociedad audiovisual*. Historia Crítica. N° 49, Bogotá, enero-abril 2013, 268 pp. ISSN 0121-1617 pp 159-183.

¹⁴ Alexievich, Svetlana. *El fin del homo sovieticus*. Editorial Acantilado. Barcelona 2015. P 613

Como otros autores han señalado, “la cuestión que merece la pena atender es si caben explicaciones históricas en lenguaje audiovisual y si esas producciones son realmente históricas, y si lo son, en qué sentido y con qué características”¹⁵.

¹⁵ Montero, Julio y Paz, María Antonia. *Historia audiovisual para una sociedad audiovisual*. Historia Crítica. N° 49, Bogotá, enero-abril 2013, 268 pp. ISSN 0121-1617 pp 159-183.

2.2. Estado de la cuestión.

En 1920, la academia holandesa de Historia planteó la posibilidad de crear un archivo de documentales. Para ello, solicitó una valoración del proyecto al historiador Johan Huizinga quien rechazó la propuesta aduciendo que el cine no aportaba nada de interés a la Historia pues sus imágenes mostraban acontecimientos nimios o ya conocidos¹⁶. Mientras que los documentales solo eran capaces de captar visualmente, de forma más o menos veraz, aquello que estaba sucediendo y era por todos sabido, la ficción contaba relatos inventados y, por tanto, alejados de la realidad.

Frente a otras artes como la pintura o la escultura, hubo de pasar mucho tiempo para que este entretenimiento fuera considerado una fuente adecuada para conocer lo acontecido en el pasado. No solo tuvo que cambiar la idea que sobre él se tenía, también tuvo que modificarse el concepto existente sobre lo que debía ocupar a los historiadores. No en vano no fue hasta los años centrales de la década de los XX cuando, la escuela de los Annales en su reelaboración del concepto de Historia reivindicó el séptimo arte¹⁷ como un medio capaz de mostrar la mentalidad de la sociedad que lo crea y lo consume y, por tanto, una eficaz herramienta para conocer lo pretérito.

Pese a que fue esta corriente la que visibilizó la importancia del cine como fuente para el conocimiento de una sociedad, existieron algunos trabajos anteriores que ya desarrollaban dicha idea. Entre ellos, destaca el libro de Kracauer *De Caligari a Hitler: Historia psicológica del cine alemán* publicado en Norteamérica en los años 40. El autor abordaba el estudio del Expresionismo alemán a través de la ideología imperante durante la República de Weimar. Desde postulados marxistas e influido por el psicoanálisis, la obra parte de la premisa de que el cine realizado durante estos años permite observar la psicología del pueblo alemán y, por tanto, los condicionantes que provocaron la subida al poder del nacional-socialismo¹⁸. Kracauer afirma que el cine refleja la mentalidad de una

¹⁶ Burke, Peter. *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Crítica. Barcelona, 2005. p 196.

¹⁷ Alsina, Homero y Romaguera Joaquín (ed.). *Textos y manifestos del cine*. Cátedra. Madrid. 1989. pp. 15-18.

¹⁸ “Mi tesis consiste en que pueden revelarse por medio de un análisis del cine germano las profundas tendencias psicológicas dominantes en Alemania de 1918 a 1933” Kracauer, Siegfried. *De Caligari a Hitler: Historia psicológica del cine alemán*. Paidós. Barcelona 1985. p 9.

sociedad de forma más absoluta que otras manifestaciones artísticas porque no es fruto de un trabajo individual sino colectivo, en el que participan diversos sentires y pareceres, y está destinado a un público general, es decir, está pensado para satisfacer el gusto de las masas¹⁹. Su objeto es lo cotidiano, lo que suele ser invisible. Esto lo dota de un interés especial puesto que refleja no tanto los grandes conceptos como los planteamientos psicológicos de una cultura. El cine desarrollado durante la República de Weimar traza una serie de temas y planteamientos –la figura del tirano, la idea de patria, la concepción del yo...- que reflejan las inquietudes y la mentalidad de la clase media alemana en tan convulso período. Aunque algunos de los postulados de este libro han sido matizados, lo cierto es que abrió una brecha que permitió una nueva relación entre las películas y el pasado.

A finales de la década de los veinte, dos profesores de la universidad de Estrasburgo, Marc Bloch y Lucien Febvre, publicaron el primer número de la revista *Annales* proponiendo una nueva forma de ver y de entender la Historia. Ésta, según la nueva tendencia, no sólo debía basarse en la diplomacia o los acontecimientos militares sino en las relaciones entre otras disciplinas. Las investigaciones que se realizaron en torno a esta publicación generaron un movimiento reformador que alejaron el objeto de estudio histórico de los hechos políticos para incorporar los acontecimientos económicos, sociales y culturales²⁰.

Las diferentes generaciones de este movimiento incorporaron nuevos temas e inquietudes, así como el desarrollo de nuevos conceptos y formas de abordarlos metodológicamente. Aunque desde el inicio, muchos autores manifestaron su interés por la cultura de las distintas épocas no fue hasta la década de los sesenta cuando comenzaron a desarrollarse de forma generalizada este tipo de estudios²¹. En este contexto el arte, y posteriormente la imagen, empezaron a entenderse como una fuente de interés para el conocimiento de las estructuras vitales y psicológicas de las distintas comunidades.

¹⁹ Kracauer, Siegfried. Op.cit., p. 13.

²⁰ Burke, Peter. *Historia social del conocimiento. Vol. II. De la enciclopedia a la Wikipedia*. Paidós. Barcelona. 2012. p. 287.

²¹ Burke, Peter. *La revolución histórica francesa*. Gedisa. Barcelona. 1993.

En los años cincuenta, el historiador George Duby señaló la existencia de tres tipos de mentalidades:

- La de un grupo social determinado que es posible conocer gracias al testimonio individual.
- Otra más permeable a los grupos, más lenta en su evolución y que se relaciona con los elementos económicos, sociales y políticos.
- Los planteamientos mentales más perdurables que durante siglos, determinaban, generación tras generación, las actitudes profundas y las conductas de los individuos.

De igual manera, el historiador establecía los elementos susceptibles de ser estudiados a la hora de conocer la mentalidad de una época. Por una parte, el lenguaje cuya estructura y relación entre sus partes da buena cuenta del funcionamiento de una cultura, por otra los mitos y las creencias a través de las imágenes producidas y, por último, la creación artística que, no solo recoge el sentir individual del creador sino, también, la idiosincrasia de una época²². Aunque Duby no alude de forma directa al cine como un medio para conocer una sociedad, lo cierto es que los elementos señalados por el autor para el estudio de las demás artes pueden ser extrapolables a la séptima de ellas.

Lo mismo sucede con los planteamientos defendidos por Jacques Le Goff en su texto “La historia de las mentalidades. Una historia ambigua”²³ quien señala que los instrumentos propios de la Historia de las mentalidades son, entre otros, la literatura y el arte fuentes que aportan una visión de la sensibilidad de una época. Estas materias, sin embargo, reflejan el pensamiento con los instrumentos propios de sus diferentes lenguajes. Así la pintura del *Quattrocento*, según señala el autor, no solo atestigua, con su novedosa forma de organizar el espacio, un nuevo sitio para el ser humano, también responde a la propia especificidad de la pintura y al devenir de la misma. De esta manera,

²² Duby, George "Histoire des mentalités" en Charles Samaran (coord.), *L'histoire et ses méthodes, Encyclopédie de la Pléiade*. París. Gallimard. 1961.

²³ Le Goff, Jacques “La historia de las mentalidades. Una historia ambigua” en Le Goff, Jacques y Nora Pierre. *Hacer la historia*. Tomo III. Barcelona. Laia. 1978. p. 81-98.

el autor mostraba la importancia de no diferenciar el estudio de las mentalidades de sus lugares y medios de producción.

En 1955 Sir Arthur Elton, uno de los principales documentalistas y pensadores ingleses, publicó "*The film as source material for history*", un texto en el que reivindicaba el uso de las películas como medio de conocer el pasado de la misma manera que se hace con las runas, los jeroglíficos o los pergaminos, fragmentos o fragmentos de fragmentos de evidencias de lo pasado²⁴. Esta idea fue corroborada años después por investigadores como C. H. Roads, quien señaló la posibilidad de utilizar el cine como evidencia histórica siempre que el usuario potencial tuviera en consideración las circunstancias que rodean la creación, preservación y accesibilidad de un filme, así como su relación con otros archivos²⁵.

En los setenta, Marc Ferro publicó *Historia y cine*, una obra en la que se analiza las relaciones entre el pasado y su representación visual. En ella, el autor señala que el cine no es solo un reflejo de la sociedad que lo crea sino un instrumento que revela sus principales características. Las películas no muestran un acontecimiento, sino que descubren una realidad acontecida a veces, incluso, sin que ésta sea la intención de sus creadores. Para el autor, caben diversos modos de narrar la Historia en función de las diferentes informaciones en las que se centran:

- Historia-Memoria: se basa en la acumulación de datos. La organización de los datos es cronológica. Su función es la identificación.
- Historia general: se criba la información, se organiza las fuentes en función de un orden jerárquico. Es un Historia oficial y los datos se ordenan cronológicamente. Su función es la legitimación.
- Historia Experimental: la selección de la información obedece a las necesidades. Se organiza de forma lógica. Su función es la ciencia.

²⁴ Elton, Arthur. "The film as source material for history". *Aslib Proceedings*. 7. 4. 1955. pp. 207-239.

²⁵ Roads, Christopher H. "Film as historical evidence", *Journal of the society of archmsts*. 4. 1966. pp. 183-191.

- Ficción: las informaciones que se recogen son las significativas en el momento que se realiza la obra. No se necesita el pasado sino el presente. Su organización es estética y dramática y su función es el placer²⁶.

Ferro señala que las películas son, en realidad, discursos historiográficos, contraversiones de la historia oficial. El cine es un elemento agente de los acontecimientos, pero, también es un documento de los mismos. El historiador no debe acercarse a los filmes desde la concepción del arte, sino desde la idea de que constituyen una fuente más para el conocimiento²⁷.

Las teorías de Ferro fueron desarrolladas por diversos autores franceses durante las décadas posteriores. Uno de ellos fue Marcel Oms, miembro de la fundación Jean Vigo, institución dedicada a la conservación y estudio del cine. El historiador abordó el análisis de este arte, especialmente el español, ahondando, entre otros temas, en la imagen que éste transmitía sobre la Guerra Civil. Fue también uno de los principales editores de la revista *Les Cahiers de la Cinémathèque*²⁸.

En 1961 se publicó *L'Histoire et ses méthodes* bajo la dirección de Charles Samaran. En ella, se dedicaba un capítulo al uso de las fotografías y del cine, a cargo de George Sadoul, autor de una de las principales colecciones sobre Historia del cine. La inclusión de las imágenes fijas y secuenciales en un volumen que pretendía definir la Historia, analizar los métodos utilizados, exponer al lector sus diferentes disciplinas auxiliares y mostrar las exigencias impuestas al historiador, da buena cuenta de la importancia que, poco a poco, éstas comenzaban a tener en el ámbito académico²⁹.

Otro de los grandes investigadores de las fuentes visuales fue Joseph Daniel quien en su libro *Guerre et cinema Grandes illusions et petits soldats 1895-1971* analiza la representación de las diferentes guerras en las que intervino el Estado francés a través de los valores transmitidos por el cine generado durante el período del estudio. El autor no solo se limita a cuantificar las películas producidas sobre esta temática, sino que aborda

²⁶Ferro, Marc. *Historia contemporánea y cine*. Ariel. Barcelona. 1995. p. 187-189.

²⁷ Ferro, Marc. *El cine, una visión de la historia*. Akal. Madrid. 2008. p. 7.

²⁸ Oms, Marcel. "La guerra civil española vista por el cine". *Dirigido*. 55. 1978. pp. 10-15.

²⁹ Charles Samaran (coord.). *L'histoire et ses méthodes, Encyclopédie de la Pléiade*. París. Gallimard. 1961.

el análisis de los estereotipos más utilizados, la construcción de los tabúes y de las esperanzas e incertidumbres con el fin de comprender la realidad política durante estos conflictos³⁰.

Más allá del cine bélico, René Prédal, destacó, entre sus múltiples estudios, por sus reflexiones sobre las diferentes herramientas utilizadas por el lenguaje visual (adaptación, puesta en escena o adscripción a un género) para abordar un hecho histórico y adecuarlo, de alguna manera, a la realidad que se quiere representar. Esto puede observarse, tal y cómo muestra en su obra *Le cinéma à l'épreuve de l'histoire, de la littérature et des genres*, en las diferentes versiones que sobre el pasado plantean las películas que narran un mismo momento, especialmente si estas se producen en lugares diferentes³¹.

En la misma línea se encuentran los trabajos de Annie Goldman quien señaló que el historiador debe atender a los sistemas de representación siendo, sin duda el cine, uno de los más relevantes del siglo XX. Las películas distorsionan, transforman e incluso anticipan los conflictos y compromisos sociales por lo que la función del estudioso es abordar su análisis en su conjunto con el fin de establecer patrones y observar su correlación con la realidad ³².

Estas cuestiones fueron retomadas y reelaboradas en los años setenta por el profesor de sociología de la comunicación en la Sorbona, Pierre Sorlin. Éste señaló que las películas históricas estaban intrínsecamente unidas a las preocupaciones, tendencias y aspiraciones de la época en la que se realizaban. Es decir, estos metrajes mostraban más la sociedad en la que se producen que aquella que intentaban reflejar. Tanto en el tratamiento de diversas cuestiones –se entiende que cada época tiene una sensibilidad concreta para determinadas preocupaciones- como en la forma en la que éstas eran abordadas. Por tanto, todo producto visual centrado en un tiempo histórico no sería más que una relectura del pasado desde la visión del presente.

³⁰ Daniel, Joseph. *Guerre et cinema. Grandes illusions et petits soldats 1895-1971*. Armand Colin. Paris. 1972.

³¹ Prédal, René. *Cinéma sous influence. Le cinéma à l'épreuve de l'histoire, de la littérature et des genres*, L'harmattan. Paris. 2007.

³² Goldman, Annie. *cine y sociedad moderna*. Fundamentos. Madrid. 1972.

Sorlin analiza los problemas a los que el historiador debe hacer frente cuando utiliza un objeto de estudio como el filme, con diversas lecturas, una intencionalidad clara por parte del/los autor/es y una gran componente afectivo. Señala que la imagen suele estar infravalorada –es simplemente algo que adorna- o sobrevaluada –una imagen vale más que mil palabras- por lo que es necesario un análisis que trate de entender los esquemas y planteamientos que subyacen a la historia³³.

En los años 70 se desarrolló en Inglaterra la Escuela de Oxford dirigida por David J. Wenden que ahondó en el estudio de las complejas relaciones entre el cine y las sociedades. En su artículo “Images of war 1930 and 1988. *All quiet on the western front* and *Journey’s end*. Preliminary Notes for a Comparative Study”³⁴ Wenden comparó las películas antibelicistas sobre la 1ª Guerra Mundial realizadas en los años 30 con los *remakes* producidos en la década de los 80. El autor comprobó que tanto el ambiente social como la ideología que subyacía a estos productos definían la postura de la sociedad ante la guerra. Mientras que los acuerdos de Locarno son fundamentales tanto para el contenido y tono de los primeros filmes como para la recepción de los mismos, en los segundos puede observarse la influencia de la guerra de Vietnam y los planteamientos desarrollados por el cine del “nuevo Hollywood” sobre la conflagración y el papel de los soldados.

La incorporación de la industria como elemento susceptible de ser estudiado es una de las premisas de las que parten las investigaciones de Paul Smith quien aboga por el estudio no solo del filme sino del cine. De aquellos asuntos que rodean y afectan de forma absoluta a la película -cuestiones económicas, políticas, mecanismos sociales, recepción del público....³⁵. De igual manera el autor señala la importancia actual de la televisión, un medio popular y populoso, como modo de mostrar y representar la Historia.

En esta línea, el profesor Anthony Aldgate abordó, entre otros temas, el estudio del reflejo fílmico de la sociedad a través de elementos propios de la industria cinematográfica como, por ejemplo, la censura. Algunos de sus estudios se centran en lo

³³ Sorlin, Pierre. *Sociología del cine*. Fondo de Cultura económica. México. 1985. pp. 29-43.

³⁴ Wenden, David J. “Images of war 1930 and 1988. *All quiet on the western front* and *Journey’s end*. Preliminary Notes for a Comparative Study”. *Film Historia*. III. 1-2. 199. pp. 33-37.

³⁵ Smith, Paul (ed). *The historian and film*. Cambridge university press. Cambridge. 1976. p. 7-8.

prohibido por el órgano censor inglés (British Film Censorship BBFC), y su evolución, principalmente en los años 50 con el movimiento de la *new wave*³⁶. La incorporación de estas cuestiones, que no son *sensu stricto* propias del cine sino del momento histórico en el que se realiza la obra constituyen un paso importante para entender aquello que es aceptable y asumible en las pantallas de un país.³⁷

En este sentido, Christian Metz distinguió dos planteamientos a la hora de acometer el estudio de la materia. Por un lado, el hecho fílmico, que remite a un discurso significativo localizable y, por otro, el cinematográfico que es observado como un acontecimiento social.³⁸ El primero se centra en el metraje mientras que el segundo ahonda en el contexto en el que se realiza y en la estrecha relación entre el filme y los espectadores que acuden a las salas. Relación que permite al cine trascender del entretenimiento a la ideología —e incluso al adoctrinamiento³⁹— siendo, por tanto, un material de estudio relevante para todo aquel que desee conocer los mecanismos mentales de una población.

El historiador británico Peter Burke, en su obra *Visto y no visto*, defendió el valor del cine como fuente para la historia en tanto en cuanto no solo complementa, sino que en ocasiones corrobora los textos escritos ofreciendo un tipo de información muy diferente a la de otras fuentes. La fuerza de la imagen, que permite convertir el pasado en presente, genera una evocación de éste distinta, pero también valiosa, de la que ofrecen los estudios de Historia. Tal es así que el autor llega a afirmar: “Dada la importancia que tienen la mano que sujeta a la cámara, y el ojo y el cerebro que la dirigen, convendría hablar del realizador cinematográfico como historiador”⁴⁰.

³⁶ Aldgate, Anthony. *Censorship and the permissive society British cinema and theatre 1955-1965*. Oxford University press. Oxford. 1995.

³⁷ Otros investigadores británicos importantes son: Ken Short, Nicholas Pronay, Richard Taylor o Jeffrey Richard.

³⁸ Metz, Christian. “El decir y lo dicho en el cine: ¿Hacia la decadencia de un cierto verosímil?”. *Problemas del nuevo cine*. Alianza editorial. Madrid. 1971.

³⁹ Comolli, Jean-Louis y Narboni, Jean “Cinema/Ideology/Criticism”, *Screen: Cinema/Ideology/Politics*. London. SEFT. 1977. pp. 2-11.

⁴⁰ Burke, Peter. *Visto y no visto*. Op. cit. pp. 201 y ss.

En este sentido, el filósofo e historiador del arte Didi-Huberman plantea que los creadores de imágenes no sólo utilizan los documentos del momento en el que realizan la representación visual, cuestión que los mantienen “frente a la historia”, sino que también los producen. Esto les hace tener una doble función. No sólo contemplan el acontecimiento, sino que, de alguna manera, también intervienen en él⁴¹.

La consideración del cineasta como un investigador de la historia es uno de los principales planteamientos defendido por el profesor Robert Rosenstone es sus diversas obras sobre la forma en la que el séptimo arte puede plasmar lo acontecido. Para el autor la historia, aún la más academicista, no recrea literalmente el pasado, sino que estructura los vestigios de éste a través de una construcción verbal que pretenden explicarse desde el presente. “Y así llego a una conclusión sencilla (tras diez años de pensar): los cineastas pueden ser historiadores y algunos de ellos ya lo son. Pero las reglas que siguen para abordar el pasado en sus obras son, y deben ser, diferentes de las que rigen la historia escrita”⁴².

Rosenstone distingue que entre en las narraciones filmicas se pueden distinguir dos tipos de invenciones: las adecuadas, es decir, aquellas propias del diferente lenguaje que se maneja (algo así como una licencia poética) y las inadecuadas, las que inventan o falsifican el pasado. Para el autor el cine analiza, de manera semejante a los libros académicos, acontecimientos pasados, aunque lo hace desde un punto de vista diferente. Las películas se aproximan al pasado simulándolo, es decir, componiendo una realidad no literal sino interpretativa, metafórica. E indudablemente más atractiva para el público lego.

Esta cuestión ha convertido en relevante el estudio de las formas en la que los medios muestran el pasado. Según indica Michael Salevouris el cine y la televisión se han convertido, por encima de los textos escritos, en las principales fuentes de conocimiento histórico de la mayor parte de la población. Por ello debe ser objeto de

⁴¹ Didi-Huberman, George, Rancière, Jacques, Jaar, Alfredo, Pollock, Gisella y Schweizer, Nicole, *La política de las imágenes*. Metales Pesados. Chile. 2008. pp. 57-61.

⁴² Rosenstone, Robert A. *La historia en el cine – El cine sobre la historia*. Rialp. Madrid. 2014. p. 15

estudio por parte de los historiadores. El autor establece una clasificación basada en la finalidad del relato visual:

- El film como documento. En esta categoría se incluyen las fuentes primarias visuales, es decir, los documentos tomados en el momento en el que se produce el suceso. A pesar de su indudable importancia, los historiadores desconfían de fotografías y grabaciones incidiendo más en su capacidad de ser manipuladas que en su indudable valor testimonial.

- El filme como representación: hace referencia a la ficción y al documental de carácter histórico. Pese que estos últimos son mejor aceptados por la comunidad académica, lo cierto es que en ambos casos es necesario un análisis minucioso y pormenorizado, así como, por ser fuentes secundarias, ser contrastadas con los textos escritos.

- El filme como artefacto cultural: las películas funcionan como el espejo en el que se refleja una cultura siendo, en este sentido, una huella imprescindible para conocer una sociedad en un momento concreto.

Ya sea como receptor, como narración o como reflejo, las películas participan de un lenguaje, el audiovisual, que difiere sustancialmente del escrito, tradicionalmente utilizado en esta disciplina. El cine es capaz dada la magnitud evocadora de la imagen, de revivir el pasado ofreciendo un conocimiento más emocional que en un texto escrito. Pese a estas ventajas, la propia esencia del formato, una película terminada que conforma una unidad cerrada, constituye uno de sus principales hándicaps ya que el saber, según señala el autor, se conforma en la discusión y en la consulta y relectura de las fuentes que se utilizan. El filme no permite una discusión por cuanto es un producto cerrado y terminado⁴³.

José María Caparros Lera, editor de la revista *Film-Historia*, considera también que el cine tiene una enorme capacidad didáctica, tal y como puede observarse en los experimentos llevados a cabo por Rosellini.

⁴³ Ibid pp. 228-247.

En la década de los sesenta el director desarrollaría una nueva teoría cinematográfica que abogaba por un cine destinado al conocimiento más que al entretenimiento. Partiendo de la premisa de que la idea es más importante que la imagen y, por tanto, que el contenido debe primar sobre el continente, el director italiano ahondó en las complejas relaciones entre cine e Historia. Suprimiendo el uso del montaje a lo mínimo, utilizando actores no profesionales y con una enorme sobriedad en la puesta en escena, el autor realizó un buen número de piezas históricas para la cadena pública italiana⁴⁴. Alejándose de los grandes hitos de la historia, Rossellini reflejó los problemas cotidianos: “En mis films muestro las costumbres, los prejuicios, los miedos, las aspiraciones, las ideas y la agonía de una época y de un lugar. Muestro un hombre -un innovador- que las afronta”.

Caparros señala que no todas las películas establecen una misma relación con el relato histórico. Por un lado, existen algunas que tienen una clara vocación histórica en al que se observa una exhaustiva documentación y un evidente anhelo de rigurosidad. Otras que, pese a basarse en un tiempo pretérito, no atienden a la precisión del mismo, primando más la intención narrativa y lúdica. Y, por último, las hay que, si bien no tienen como finalidad reflejar ningún período concreto, se convierten, por la calidad de la representación de una sociedad concreta en fuentes relevantes para el conocimiento⁴⁵.

En 2016, junto a los profesores Magí Crussel y Francesc Sánchez, editó la obra *Memoria histórica y cine documental* que recoge las reflexiones de diversos autores sobre las relaciones del pasado y el cine desde la perspectiva de la memoria histórica. Este libro es un compendio de las conferencias y comunicaciones impartidas en el Congreso IV Congreso Internacional de Historia y cine celebrado en la Universidad de Barcelona.

Sobre esta temática y desde 1996 vienen celebrándose con carácter bianual, las Jornadas Internacionales de historia y cine, dirigidas por María Antonia Paz y Julio Montero en la Universidad Complutense de Madrid. Una de las obras más relevantes de ambos autores es *Creando la realidad*, un riguroso estudio del género de no ficción incidiendo en la indudable capacidad del séptimo arte para transmitir ideas y valores. No

⁴⁴ Quintana, Ángel. *El camino del cine didáctico de Roberto Rossellini*. Biblioteca virtual Miguel de Cervantes. Alicante. 2002.

⁴⁵ Caparros Lera, José María. “Enseñar la Historia contemporánea a través del cine de ficción” en *Quaderns de Cine*. 1. 2007. pp. 25-35.

en vano, el cine de no ficción ha sido considerado desde siempre como la forma más rigurosa de representar visualmente el pasado. Aunque, según señala Montero, para que éste pueda utilizarse como herramienta para representar y estudiar el pasado, el historiador debe aprender las nociones básicas del lenguaje audiovisual, muy diferente del escrito o el hablado⁴⁶. Tal y cómo señala Noël Carroll, el cine documental no es más que aquel que ha sido clasificado – y por tanto producido, distribuido y exhibido- como tal⁴⁷ por lo que inevitablemente utiliza algunas de las herramientas propias de la ficción.

No obstante, para Sánchez Noriega, si bien el cine tiene, efectivamente, un gran poder didáctico, el exotismo y sus planteamientos culturales son algunos de los obstáculos para la generación de un conocimiento veraz. Las películas, inevitablemente ponen de manifiesto el interés de la sociedad en determinados aspectos marginando y olvidando algunos momentos y lugares. Esto nos remite, una vez más, a la mentalidad del momento en que se produce el filme convirtiendo al séptimo arte, por lo que tiene de manifestación del momento en el que se realiza, en una de las fuentes fundamentales para la comprensión del siglo XX⁴⁸.

De igual manera que también lo es la televisión y el resto de las pantallas donde se emiten los diversos productos audiovisuales. Dado que el soporte genera un tipo de consumidor, Julio Montero hace hincapié en la importancia del receptor al que está destinado el proyecto histórico. Los libros se escriben por lo general para un lector interesado que posee algunos conocimientos sobre el tema tratado mientras que la película debe llegar a un público mucho más amplio y, por lo general, menos formado. En esto influye, sobre todo, la enorme diferencia de coste económico entre uno y otro que en el caso del cine implica una inevitable simplificación en pos de un mayor número de espectadores⁴⁹.

La mayor parte de las discusiones académicas se centran no tanto en la posibilidad

⁴⁶ *Ibid.*

⁴⁷ Carroll, Noël. “From Real to Reel: Entangled in Nonfiction Film” en Carroll, Noël (ed.). *Theorizing the Moving Image*. Cambridge University Press. Cambridge. 1996. p. 224–252.

⁴⁸ Sánchez Noriega, José Luis. “De la película histórica al cine de memoria” en *Actas del primer congreso internacional de Historia y cine*. Universidad Carlos III. Madrid. 2008.

⁴⁹ Montero, Julio. “Fotogramas de papel y libros de celuloide: el cine y los historiadores. Algunas consideraciones” en *Historia contemporánea* 22. 2001. pp. 29-66.

de plasmar un acontecimiento- cuestión que de alguna manera se presupone- sino en la forma y manera en la que estos formatos lo hacen. Desde que Grierson afirmase que el documental es un tratamiento creativo del pasado⁵⁰ los planteamientos de los diferentes autores se han centrado en quién, cómo y con qué finalidad se puede representar lo acontecido.

Es el caso de Carl R. Plantinga. Según su *theory of indexing* cuando el espectador se acerca a una producción cinematográfica, lo hace asumiendo la etiqueta que su creador le ha impuesto. Tanto en su relación con la realidad como en el género al que puede pertenecer. Esto le predispone a asumir determinadas cuestiones que son planteadas desde el inicio del mismo, desde los títulos de crédito e, incluso, desde la publicidad utilizada para darlo a conocer. Esto hace que el documental histórico establezca una relación con el espectador que lleva implícito un compromiso de honestidad y veracidad que hace que el público confíe en que aquello que va a ver es –o ha sido- real⁵¹.

El autor afirma la necesidad de distinguir entre el tiempo auténtico –el orden en el que sucedieron los eventos- y el del discurso – la forma en que estos son narrados⁵². Un documental, pese a ser un relato que pretende mostrar lo sucedido, puede hacer uso de algunos elementos de la retórica visual:

“Indagar sobre la retórica de las películas de no ficción es en parte explorar la compleja red de significación de la que las imágenes y sonidos son parte; éste es el discurso de la película de no ficción”⁵³.

Bill Nichols establece⁵⁴ una reflexión sobre la condición ética del realizador y expone la importancia de la creación de un hipotético código profesional centrado en dos elementos: los sujetos del film y los espectadores. Parte de la premisa de que lo que se

⁵⁰ Campo, Javier. “Cine documental. Tratamiento creativo (y político) de la realidad”. *Cine documental*. 11. 2005. Consultado el día 16 de febrero de 2017 en <http://revista.cinedocumental.com.ar/cine-documental-tratamiento-creativo-y-politico-de-la-realidad/>

⁵¹ Plantinga, Carl R. *Retórica y representación en el cine de no ficción*. Universidad Nacional Autónoma de México. México 2014. p 15.

⁵² Ibid, p. 130-132

⁵³ Ibid. p 29.

⁵⁴ Nichols, Bill. “Cuestiones de ética y cine documental”. *Archivos de la filmoteca*. 57.2007. p. 27-45

plasma en un documento no representa solo el momento histórico sino también la forma en la que está hecho el filme. Es decir, también aporta información sobre quién, cómo y dónde se realiza⁵⁵. Por ello, afirma que hay determinados momentos, o “lugares” donde el realizador debe tomar decisiones que constituyen la esencia del filme: edición, grabación, sonido, imagen –cómo usar el material de archivo, qué grabar...-, guion o estructura del guion, y modo de representación documental.

Así mismo, establece una catalogación de los documentales en función del tono y el punto de vista general que prima en el producto. Distingue así seis modos del documental, “las modalidades son algo así como géneros, pero en vez de coexistir como tipos distintos de mundos imaginarios (ciencia-ficción, películas del Oeste, melodramas), las modalidades representan diferentes conceptos de representación histórica”⁵⁶.

Jukka Kortti señala que la historia cultural hace referencia a las actividades que lleva a cabo una determinada sociedad –visita los museos, exhibiciones, planes de educación, turismo...- en relación a su pasado y que les permiten entender quienes son y el mundo que les rodea⁵⁷. En este contexto también puede incluirse el cine documental. Para observar de qué manera se representa la historia nacional y la memoria histórica de Finlandia a través del estudio de tres documentales, el autor se centra en tres series documentales: *Finland is Russian*. El estudio no solo en el filme sino, también, en los elementos relativos a su producción y aceptación por el público que son, según indica Kortti, vitales para entender el contexto en el que se realiza el producto y, por tanto, la forma que tiene éste de acercarse al pasado.

En su tesis doctoral, dirigida por Robert Rosenstone, David Ludvingson analiza de qué manera es utilizada la Historia en los documentales de carácter histórico. El autor señala que la realización de un producto de estas características debe atender a diversas

⁵⁵ Nichols, Bill. *Introducción al documental*, Universidad Nacional Autónoma de México. México. 2013. p. 89.

⁵⁶ Nichols, Bill. *La representación de la realidad*. Paidós Comunicación Cine. Barcelona 1991. p 53.

⁵⁷ Kortti, Jukka. “Finnish history documentaries as history culture” en *Studies in documentary film*. 10. 2. 2016. pp. 130-144.

cuestiones como el conocimiento del momento representado, la postura ética de quien lo realiza y los planteamientos estéticos propios del lenguaje que está utilizando⁵⁸.

Siguiendo los planteamientos de autores como Plantinga o Noël Carol y partiendo de la idea de Grierson, Ludvingson acuñó una nueva definición de documental histórico en la que da cuenta de lo que considera son los elementos clave del género: la plasmación creativa de lo sucedido desde el planteamiento de que lo que se muestra sucedió conforme se está enseñando⁵⁹. Las aportaciones de Plantinga han supuesto una ayuda para deshacerse de la idea de que la representación, el documental, se opone al realismo; idea que ha orientado no pocos estudios en las últimas décadas.

Un concepto más preciso e inclusivo en términos formales que el anterior, ya que acepta como documentales históricos aquellos filmes que utilizan técnicas nuevas y recientes, las cuales son resultado de la evolución de este género cinematográfico. Asimismo, Ludvigson estudiaba los modos de representación más utilizados en los documentales de carácter histórico, siendo estos el expositivo, el de observación y el interactivo⁶⁰.

Para Ludvingson un documental es un producto cambiante. Por un lado, señala, que, aunque durante muchos años han sido definidos a partir de su contenido y de las técnicas formales utilizadas para narrarlo actualmente se tiene en cuenta la capacidad interpretativa de la audiencia. Un público que no es un receptor pasivo y reinterpreta aquellos que ve asumiendo las claves de la sociedad en la que vive⁶¹. Por otro lado, las nuevas tecnologías están modificando los conceptos actuales sobre los productos audiovisuales.

En Latinoamérica, los realizadores – y también los investigadores- se han visto influidos por los acontecimiento políticos y económicos de su historia más reciente

⁵⁸ Ludvingson, David. *The historian- filmmaker's dilemma. Historical documentaries in Sweden in the era of Häger and Villius*. Uppsala university. Uppsala. 2003. p. 18

⁵⁹ Ludvingson, David. "The historian- filmmaker's dilemma" *History in Words and images. Proceedins of the conference on historical representation*. Turku University. Turku. 2002. pp. 231-342

⁶⁰ Ibid.

⁶¹ Ludvingson, David. *The historian- filmmaker's dilemma. Historical documentaries*. Op. Cit. p. 64.

actuando como agentes conformadores de una visión del pasado⁶². El antropólogo social Joel Candau afirma que la necesidad de recordar, aunque solo sea para llenar los vacíos generados por la historia, responde a un deseo de construir o mejor, reconstruir, la identidad social e individual⁶³. Uno de los mecanismos utilizados son los productos audiovisuales, principalmente los documentales. En Argentina, este género ha vivido un desarrollo importante a partir de los años 90.

Partiendo del planteamiento de Birri, para quien la función del documental era el conocimiento y la toma de conciencia de la realidad, y su conclusión ponerse frente a ella y transformarla con la cámara⁶⁴, el cine, principalmente el de no ficción, ha reivindicado la presencia de los ausentes. La revisión de las décadas de la dictadura y el anhelo de contar la historia de los desaparecidos ha generado no solo diversas películas sino, también, trabajos académicos que ahondan en los límites y las formas de narrar el pasado. De esta manera, tal y como señala Lidia Acuña, puede observarse la diferencia entre la transmisión histórica, aquella producida por los historiadores y que estructura el pasado y la transmisión memorialista, donde prima la visión y que se centra en las emociones y los afectos⁶⁵.

En 2013 se publicó en México la primera obra que abordaba la historia del documental en el país. *La construcción de la memoria. Historias del documental mexicano* coordinado por María Guadalupe Ochoa no solo hace una exhaustiva semblanza sobre los modos y géneros de no ficción mexicanos, también reflexiona sobre los límites del formato, así como sobre su relación con el imaginario histórico del país⁶⁶. En Bolivia, y gracias al grupo Ukamau, el cine ha retratado partes de la historia, principalmente la que tiene como protagonistas a los grupos indígenas, muy alejadas del discurso occidental. Sin ninguna intención de ser objetivas, en las reconstrucciones

⁶² Burton, Julianne. *Cine y cambio social en América latina. Imágenes de un continente*. Diana. México. 1999.

⁶³ Candau, Joel. *Memoria e Identidad*. Ediciones del Sol. Argentina. 2001.

⁶⁴ Birri, Fernando. *Fernando Birri, por un nuevo, nuevo, nuevo, cine latinoamericano 1956-1991*. Madrid. Cátedra. 1996.

⁶⁵ Acuña, Lidia “El cine documental como herramienta en la construcción de la memoria y el pasado reciente” en *Clia & Asociado, La historia enseña*. 13. 2009. pp. 61-68.

⁶⁶ Ochoa Ávila, María Guadalupe (coord.) *La construcción de la memoria. Historias del documental mexicano*. México, CONACULTA / IMCINE. 2013.

históricas llevadas a cabo por autores como Jorge Sanjinés, puede observarse una lectura del pasado, desde el presente de la obra con una clara tendencia aleccionadora⁶⁷.

En definitiva, a través de los documentales se han llevado a cabo diversas representaciones de la historia y la propia historia de los documentales ofrece varias escuelas y métodos interpretativos. En lo que coinciden estudios recientes⁶⁸ es en destacar el aumento de la presencia de recursos asociados a la ficción o los puntos de vista subjetivos en la práctica documental de las últimas décadas. De lo que se trata ahora es de adentrarse en la propia forma de los documentales para desentrañar la manera en la que están realizados; se trata de analizar las estructuras narrativas y la manera de emplear los recursos propios del lenguaje audiovisual para contar la historia en los documentales.

⁶⁷ Souza, Mauricio. “Diecisiete apuntes sobre *Insurgentes* de Jorge Sanjinés: teoría y práctica de un cine junto al Estado”. *Bolivian Research Review*. 9. 2. 2013.

⁶⁸ Sánchez, Inmaculada y Jerez, Alejandro. “¿La memoria encontrada o la memoria inventada? Recursos narrativos y pautas de estilo de índole ficcional o subjetiva en los documentales históricos españoles recientes”. *Historia y Comunicación Social* Vol 18, Nov. 2013. P 299-311.

Sangro, Pedro. “Rememoración histórica en el documental de entrevista de la Transición española”. *Área abierta* Col. 15, nº 3. Noviembre 2015. P 19-31.

Gutiérrez, Juan y Sánchez, Inmaculada. “La memoria colectiva y el pasado reciente en el cine y la televisión. Experiencias en torno a la constitución de una nueva memoria audiovisual sobre la Guerra Civil”. *Revista HMiC*. 2005

2.3. Objetivos y metodología.

Dos son los objetivos generales de esta investigación. El primero, analiza cómo se cuenta la Historia, concretamente la Guerra Civil Española, en y a través de los largometrajes documentales producidos entre 2000 y 2014. El segundo, se centra en la manera en que ha sido contada por los diferentes realizadores y cuáles han sido los instrumentos y las formas utilizadas. Cómo se soluciona el problema de la elaboración de un relato histórico documental.

Se parte de la hipótesis de que sí es posible contar una historia de la Historia por medio de las imágenes. El lenguaje audiovisual puede, con las herramientas que le son propias, abordar la narración de un hecho histórico. Para ello, es necesario pasar del documento al documental. Es decir, se debe pasar de la mera muestra y recopilación de las fuentes a la elaboración de un relato utilizando los instrumentos propios del lenguaje audiovisual que difieren sustancialmente de las herramientas del lenguaje escrito.

Tradicionalmente se ha considerado que, pese a compartir un mismo código, el cine de ficción y los documentales utilizaban mecanismos diferentes en la narración audiovisual. La distinta relación con la realidad mantenida por ambos géneros –uno, la ficción, la crea mientras que otro, el documental, lo que crea es la manera de contarla- ha generado un discurso diferente que, aparentemente, se apoya en una estructura narrativa y audiovisual consustancial a cada formato.

Así, las entrevistas, la voz en *off*, la grabación cámara en mano o el material de archivo han sido catalogados como propios del cine documental mientras que el uso de actores, de escenarios o de una organización dramática de la acción algo propio del cine de ficción. Sin embargo, y desde el inicio del género –no en vano el propio Nanook es una persona real, pero tratada como un personaje creado narrativamente por Flaherty para ejemplificar la vida de los esquimales- el límite entre ambos formatos ha sido más un debate teórico que práctico. Especialmente en la actualidad donde, la tendencia a la hibridación de los géneros audiovisuales, unida al tremendo desarrollo de medios técnicos, capaces de recrear cualquier momento del pasado⁶⁹, han generado formatos de muy diversa índole.

⁶⁹ Un buen ejemplo de ellos son los documentales *Walking with dinosaurs. Caminando entre dinosaurios*. Tim Haines, Jasper James. BBC 1999, primera serie de televisión que utilizó las nuevas tecnologías para

El cine de no ficción posee una serie de materiales que manejar y comprender y unos problemas narrativos concretos que las soluciones propuestas por los distintos estudios de guion de ficción no logran resolver. Aunque pueden utilizarse las soluciones dramáticas propias de este tipo de cine, éstas no dejan de ser un tipo de estrategias de las muchas que pueden utilizarse.

En esta investigación se analizan, como se ha señalado, las diferentes respuestas utilizadas por los distintos realizadores para aunar la verosimilitud histórica con los planteamientos propios del lenguaje audiovisual, y generar así relatos históricos audiovisuales plausibles. Para ello se estudian los largometrajes documentales sobre la Guerra Civil realizados en España entre 2000 y 2014 que conforman una masa crítica suficiente de un mismo tema y, por lo tanto, comparables. Interesa este periodo porque conceptualmente los documentales realizados están afectados por la corriente de la memoria histórica, y técnicamente están hechos gracias a las facilidades que aportan las nuevas ediciones y cámaras, que comparativamente son mucho más baratas y mejores que las anteriores. Es decir, son documentales que han podido manejar soluciones técnicas que con dificultad se podían usar anteriormente. Además, al ser todos ellos documentales de la máxima duración son trabajos que han tenido que solucionar los mayores problemas narrativos.

Se puede añadir que para el estudio de cómo el lenguaje audiovisual narra la historia, el análisis de los documentales añade el factor de la gran credibilidad que gozan entre el público en general. Los espectadores consideran, con razón, que lo que se cuenta se basa en hechos y no en invenciones. Hoy en día, a esta consideración se une la de la gran creatividad que se da y se permite en la realización de los mismos. Como se verá las realizaciones concretas estudiadas vienen a constatar que hay un único lenguaje audiovisual del que se nutren tanto la ficción como el documental. Dadas las características de la industria cinematográfica española, se ha considerado apropiado analizar exclusivamente aquellos metrajes inscritos en el Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales (ICAA) excluyendo los producidos para televisión y para otro tipo de pantallas (Internet...).

recrear la vida de los dinosaurios, desarrollando un tipo de discurso documental novedoso tanto en lo visual como en lo narrativo. Scott, Karen "Unnatural History? Deconstructing the Walking with dinosaurs Phenomenon" *Media, culture & society*, vol 25, nº 3, 2003, pp. 315-332

La selección de los documentales se ha realizado consultando las bases de datos del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte⁷⁰ y de filmoteca española⁷¹. Las películas inscritas en ambas bases de datos son catalogadas a través de una ficha en las que aparecen sus principales datos de producción⁷². Esto permite realizar búsquedas en función de su género y duración existiendo una categoría denominada “documental largos” en el que se incluyen todas las películas, sean de la temática que sean, que hayan sido registradas de esta forma.

La base de datos de Filmoteca española recoge un total de 716 documentales⁷³ con nacionalidad española realizados en el periodo de análisis. Para localizar aquellas películas centradas en el momento histórico que aquí se aborda, se recurrió a la sinopsis incluida en la ficha de los largometrajes. Se seleccionaron para los análisis aquellos cuyo relato se desarrollase o tuviese una relación directa con la Guerra Civil. Así pues, no solo se han tenido en cuenta las historias acontecidas durante el conflicto sino también las que narran las consecuencias directas del mismo (presos, exilio...).

Teniendo en cuenta estas premisas se han encontrado treinta y ocho documentales largometrajes:

Tabla 1. Listado de largometrajes documentales sobre la Guerra Civil producidos en España (2000-2014).

Año	Título	Director	Espectadores y recaudación
2001	<i>Los niños de Rusia</i>	Jaime Camino	9.196 / 40.838€
2002	<i>La Guerrilla de la memoria</i>	Javier Corcuera	6.114 / 23.148€

⁷⁰ <http://www.mecd.gob.es/catalogodecine/2015/presentacion.html>

⁷¹ <http://www.mcu.es/bbddpeliculas/cargarFiltro.do?layout=bbddpeliculas&cache=init&language=es>

⁷² La ficha del ICAA recoge los siguientes datos: Título de estreno en España, Título en inglés, otros títulos, director, premios y festivales, sinopsis, intérpretes, estreno en España, calificación, género, Producción: países y productoras, distribuidora, total de espectadores y total de la recaudación en España, guion, fotografía, música, duración fecha de rodaje y año de producción.

⁷³ Cantidad resultante de introducir los parámetros nacionalidad: española, metraje: largometraje, años: entre 2000 y 2014 y género: documental en la Base de datos de la filmoteca española. <http://www.mcu.es/bbddpeliculas/buscarPeliculas.do?jsessionid=0AC6D8B19FE358AF5B68564F1FC8E810>

	<i>La Guerra Cotidiana</i>	Daniel Serra y Jaime Serra	281 / 1.342€
2003	Ningún documental inscrito		
2004	<i>Castelao e os irmáns de liberdade</i>	Xan Leira	Sin datos
	<i>Las cajas españolas</i>	Alberto Porlan	2.290 / 11.183€
	<i>Rejas en la memoria</i>	Manuel Palacios	783 / 3.932€
	<i>Los héroes nunca mueren</i>	Jan Arnold	Sin datos
	<i>Mujeres en pie de guerra</i>	Susana Koska y Susana Sáenz	8.899 / 48.682€
2005	Ningún documental inscrito		
2006	<i>Exilios (Historia de Lorenzo Varela)</i>	Xan Leira	Sin datos
	<i>Palabras de piel</i>	Feliciano Martín	Sin datos
	<i>Lorca, el mar deja de moverse</i>	Emilio Ruiz	3.670 / 19.236€
	<i>Ezkaba, la gran fuga de las cárceles franquistas</i>	Iñaki Alforja	2.156 / 10.663€
	<i>Los que quisieron matar a Franco</i>	Pedro Costa y José Ramón Da Cruz	Sin datos
	<i>Noticias de una guerra</i>	Eterio & Querejeta	30.176 / 152.084€
	<i>Tras un largo silencio</i>	Sabín Egilior	313/ 1.228€
2007	<i>Memorias de una guerrillera. La historia de Remedios Montero</i>	Pau Vergara	637 / 3.441€
	<i>El viatge de la llum 4º viatge</i>	Salomón Shang	21.113 / 115.315€
	<i>Los perdedores</i>	Driss Deiback.	Sin datos
	<i>40 años y un día</i>	Salvador Dolz	Sin datos
	<i>El honor de las injurias</i>	Carlos García Alix	1.527 / 9.703€

2008	<i>Mirando al cielo</i>	Jesús Garay	2.604 / 15.146€
	<i>La sombra del iceberg</i>	Hugo Domenech y Raúl Montesinos	405 / 2.204€
	<i>Azaña</i>	Santiago San Miguel	22.644 / 144.117€
	<i>Hollywood contra Franco</i>	Oriol Porta	2.056 / 11.227€
2009	<i>Vivir de pie. las memorias de Cipriano Mera</i>	Valentí Figueres	1.081 / 6.745€
	<i>L'Escaezu. Recuerdos del 37</i>	Juan Luis Ruiz.	Sin datos
	<i>El campo de Argelers</i>	Felip Solé	Sin datos
	<i>Celuloide colectivo</i>	Óscar Martín	Sin datos
2010	<i>Amaren ideia</i>	Maider Oleaga	Sin datos
	<i>Ciudadano Negrín</i>	Carlos Álvarez	643 / 2.822€
	<i>Memorias rotas (La balada del comandante Moreno)</i>	Manane Rodríguez	112 / 649€
	<i>O segredo da Frouxeira</i>	Xoxe Abad	Sin datos
2011	<i>La maleta mexicana</i>	Trisha Ziff	1.448 / 7.138€
	<i>Los otros Guernicas</i>	Iñaki Pinedo	29 / 87€
2012	Ningún documental inscrito		
2013	<i>Camaradas</i>	Sabín Egilior	296 / 1.662€
	<i>Castillo de Olite</i>	Primitivo Pérez	Sin datos
	<i>Crónicas de Galiza Martir</i>	Xan Leira	Sin datos
	<i>Las maestras de la República</i>	Pilar Pérez	9.213 / 43.059€
2014	Ningún documental inscrito		

Fuente: elaboración propia⁷⁴.

⁷⁴ Todos los datos han sido obtenidos de los Anuarios de cine del ICAA.
<https://www.mecd.gob.es/cultura/areas/cine/mc/anuario-cine/portada.html>

Todos los documentales analizados han sido estrenados en salas de cine, aunque con desigual éxito y difusión. La ausencia de datos en algunos de ellos se debe a que no hubo explotación comercial en sala de cine tras su estreno. El hecho de que este género, pese a haber sufrido un evidente desarrollo a partir de la década de los noventa, continúe siendo muy minoritario, unido a la evidente crisis del sector que ha generado la desaparición de algunas productoras ha supuesto uno de los primeros problemas de la investigación: el acceso a las fuentes.

La mayor parte de las películas han sido localizadas a través del contacto con los realizadores y/o productores quienes han facilitado el visionado del metraje. Otras han sido consultadas en Filmoteca española y una en Youtube. Finalmente, dos de los filmes no han podido analizarse: los documentales *Memorias de una guerrillera. La historia de Remedios Montero* (Pau Vergara, 2007) y *El viatge de la Llum 4º viatge* (Salomón Shang 2007). Así pues, el estudio se ha realizado con los otros 36 largometrajes restantes. No obstante, estas dos películas se han tenido en cuenta en el análisis de algunos datos generales –principalmente el uso de música original- a los que se alude en su ficha de inscripción de la ICAA que indica todo lo relativo a la producción incluyendo una breve sinopsis de cada uno.

El hecho de que el objeto de estudio sean largometrajes documentales ha permitido analizar todos los componentes del relato. La extensa duración de estas piezas, todas superan la hora de metraje, implica que, en todos los casos, los autores se han enfrentado a un problema narrativo además de a un problema histórico. Frente a las pequeñas piezas para Internet, los reportajes de diez o quince minutos o poco más en los que, muchas veces, simplemente se narra o se da cuenta de una noticia o de un hecho, los realizadores de estos formatos han tenido que valorar dos cuestiones diferentes. Por un lado, aquellas que afectan al contenido –el tiempo histórico- y por otro las que aluden a la forma de abordarlo (la narración). En el lenguaje audiovisual la duración de la pieza afecta a la estructura del relato y las películas de larga duración poseen todos los problemas que plantea una narración audiovisual.

2.3.1. Metodología.

Una película, tal y como señalan Casetti y Di Chio, es una realidad material casi inasible en tanto en cuanto, a diferencia del libro, el filme somete al espectador a una concatenación de imágenes y de sonidos a un ritmo regular que se desarrolla de forma externa al mismo y sin ninguna posible mediación por su parte⁷⁵. Al menos hasta la invención primero de la moviola y, posteriormente del video y otras innovaciones técnicas como los soportes informáticos. Éstos no solo han permitido al público intervenir de forma activa en el visionado del relato, sino que han convertido el estudio y análisis de una película en algo no solo técnicamente posible sino totalmente factible.

Estas cuestiones han facilitado que el filme, a pesar de su naturaleza efímera, esté literalmente al alcance de la mano del investigador quien, dadas las nuevas posibilidades de almacenaje, puede tener un acceso ilimitado e instantáneo a las fuentes. Estas, pueden verse tantas veces como se desee y de la forma más oportuna para el estudio (adelantando o retrasando escenas, repitiendo secuencias...). En el caso del estudio propuesto se han realizado varios visionados de cada documental con el fin de profundizar tanto en su forma como en su estructura.

Se parte de la premisa de que una película es una sucesión de secuencias, una estructura que debe verse e interpretarse como un conjunto. Es cierto que la película en su devenir es fugaz e inasible, pero la misma película contemplada desde su final, es decir, como una obra acabada, se aparece como una estructura que se puede analizar con facilidad. Es decir, se advierten sus partes y las relaciones entre ellas. Vista desde el final es posible juzgar con acierto sus fragmentos. Así, para estudiar cada documental se ha realizado un visionado inicial sin parar, en continuidad, tal y cómo ha sido pensada la película, que permite ver y recibir el relato como una realidad secuencial. Posteriormente, se han llevado a cabo varios visionados de cada documental entendiéndolo como una estructura, abordando su observación de forma analítica y haciendo el desglose propuesto en la ficha pertinente.

⁷⁵ Casetti, Francesco. Chio, Federico di. *Cómo analizar un film*. Paidós Comunicación Cine. Barcelona 2010. P 19.

Se aplica una metodología basada en la triangulación, es decir en la combinación de estrategias metodológicas con el fin de compensar las posibles carencias que unas y otras puedan presentar. En primer lugar, se aplica el análisis del discurso o *textual análisis* adaptado a las características propias del cine de no ficción aunando en el mismo los distintos elementos aportados por diversos autores con el fin de adecuarlo a las exigencias del objeto de estudio. En segundo lugar, una metodología cualitativa, la entrevista en profundidad para confrontar los resultados obtenidos con el análisis del discurso audiovisual con las intenciones, propuestas y objetivos de sus propios autores.

Siguiendo los planteamientos defendidos por Aumont y Marie, quienes proponen la fragmentación del filme como instrumento de análisis, aunque sin obviar su condición de obra acabada⁷⁶, en la investigación propuesta se realiza un doble estudio. Por un lado, se han observado determinadas cuestiones considerando la secuencia como unidad de análisis. Para ello se ha tomado la distinción propuesta por Christian Metz quien señala la existencia de dos grandes tipos de significantes: los visuales y los sonoros. Los visuales, según el autor, pueden dividirse en imágenes en movimiento y signos escritos y los sonoros en diálogos, ruidos y música⁷⁷. En el presente estudio se ha incluido un ítem más, las entrevistas, un elemento consustancial al propio formato que constituye una simbiosis entre ambos significantes.

Por otro, se ha atendido a aquellos elementos que solo pueden entenderse concibiendo la película en su conjunto. Se parte, en este sentido de Bill Nichols⁷⁸ quien afirma que hay determinados momentos, o *lugares* donde el realizador debe tomar decisiones que constituyen la esencia del filme: edición, grabación (cómo encuadrar, luz, componer la toma...), sonido, imagen (material de archivo y también el qué grabar),

⁷⁶ Aumont, Jacques y Marie, Michel. *Análisis del film*. Paidós Comunicación Cine. Barcelona 1990. P 80. Frente a otros autores, señalan que el fotograma es un mediocre instrumento de trabajo en lo que se refiere al aspecto narrativo del film (...) y un instrumento muy peligroso si se pretende utilizar para una interpretación del film en términos de personajes y psicología por lo que proponen la conveniencia de analizar fragmentadamente el relato, aunque sin olvidar el resultado final, el conjunto.

⁷⁷ Metz, Christian. *Lenguaje y cine*. Planeta. Barcelona 1971. P 273. Metz distingue cinco elementos que llaman significantes, materiales sensibles con que se entretajan sus signos. Estos “materiales de la expresión” constituyen la base misma del edificio del film como cinco tipos de ladrillos con los que se edifica una casa.

⁷⁸ Nichols, Bill. *Introducción al documental*. Universidad Nacional Autónoma de México. México 2013. P 94

guion o estructura del guion, y modo de representación documental. Son estos dos últimos elementos –el guion y la construcción de la historia- los que se han tenido especialmente en cuenta a la hora de realizar esta investigación.

Aunando ambos planteamientos, el análisis de los documentales se ha centrado principalmente en dos cuestiones diferentes. En primer lugar, se ha observado el uso de las tres principales herramientas del código audiovisual particular de la tipología⁷⁹ – imagen, entrevistas y sonido- y, por otro, se ha atendido a la estructura interna del relato observando el uso que se realiza del tiempo y de los tiempos, la organización de las secuencias y la estructura del guion.

Para ello se ha elaborado una ficha de análisis que consta de tres partes:

✍ 1º datos generales:

Título del documental.

Duración.

Año de producción.

Dirección

Guion.

Publicidad del afiche.

✓ 2º Desglose del filme.

Tomando como unidad de análisis la secuencia, se ha optado por observar la estructura interna del relato. En ficción la secuencia es una unidad narrativa compuesta de una o varias escenas. En documental ésta suele tener una unidad temática (muchas

⁷⁹ Metz, Christian. *Lenguaje y cine*. Planeta. Barcelona 1971. P 89. El código cinematográfico particular, frente al código cinematográfico general agrupa los rasgos de significación que aparecen solo en algunas clases de filmes.

veces indicada mediante títulos) y solo en los documentales basados en estrategias narrativas dramáticas se puede hablar, *sensu stricto*, de secuencias semejantes a las halladas en los productos de ficción.

En este apartado cada documental se ha subdividido en grandes unidades de contenido y se ha realizado un desglose de secuencias -ya sean temáticas o dramáticas- reseñando los momentos singulares o los usos peculiares de las diferentes herramientas visuales.

También se ha tenido muy en cuenta tanto el uso del tiempo como el uso de los tiempos propios del relato. Por un lado, el tratamiento que se da al paso del tiempo resulta un dato esencial al tratarse una película documental que aborda un acontecimiento del pasado. Por otro, y dado que el objeto de análisis es una imagen secuencial, que se modifica y avanza en y con el devenir temporal, cuestiones como la duración, la frecuencia o el orden⁸⁰ de un planteamiento o la aparición de un personaje son datos muy relevantes a la hora de comprender el mecanismo interno de una película.

Teniendo en cuenta ambas cuestiones se ha procedido al desglose temporal y secuencial de los instrumentos utilizados en cada uno de los documentales:

- Herramientas propias del formato
- 1. Elementos visuales: Este apartado resulta esencial pues al tratarse de un lenguaje audiovisual las imágenes son el primer y principal vehículo narrativo. Por ello, se ha procedido a una enumeración de los distintos tipos de imágenes que van apareciendo distinguiéndose ocho, en el capítulo correspondiente se explica cada tipo de imagen:
 - Grabaciones actuales.
 - Material de archivo de cine o televisión.
 - Grabación de documentos.

⁸⁰ Gaudreault Jacques y Jost Francois *El relato cinematográfico. Cine y narratología*. Paidós, Barcelona, 1995. Pp. 109-134.

- Imágenes fijas (Fotos, ilustraciones, cuadros).
- Films de ficción.
- Reconstrucciones.
- Textos escritos.
- Infografía.

2. Las entrevistas: En el género documental las entrevistas son una de las principales armas para contar la historia. Es, por tanto, importante saber quién aparece, qué tipo de intervención hace y qué tipo de entrevistado es, o sea, qué función cumple en el conjunto del documental histórico (testigo, argumento de autoridad, etc). Se distinguen seis tipos de entrevistados:

- los protagonistas: aquellos de los que trata el documental.
- Los testigos: personas que efectivamente vieron un suceso, vivieron una época o conocieron a una persona.
- Familiares o amigos de testigos.
- Expertos: Personas que por su formación se pueden considerar con autoridad suficiente para hablar con rigor sobre determinado asunto.
- Autoridades polivalentes: Personas que por su condición son escuchados. Habitualmente actores, artistas, escritores o políticos. No son expertos en el tema, pero tienen un cierto reconocimiento social que les permite hablar de cosas muy variadas.
- Actuales: entrevistas a personas anónimas para que hablen sobre lo que conocen del tema que trata el documental. Son entrevistas-herramienta que habitualmente se usan para corroborar alguna idea del documental.

3. Elementos sonoros: Se diferencia la aparición de la voz de uno o varios narradores, las reconstrucciones sonoras ya sean del sonido ambiente de las imágenes de archivo o de distintas voces del pasado y la aparición de música estrictamente narrativa o de mero adorno. Se distinguen cuatro apartados:
- Efectos. Reconstrucción o ambientación de sonido en imágenes de archivo (Se puede buscar la simple reconstrucción del posible sonido ambiente o se puede dar un paso más allá y tratar de generar un sonido ambiente que colabore al sentido dramático de la escena en la que se usa la imagen tratada).
 - Tipos de voces. Locución (aunque dicha voz esté “camuflada” con algún recurso como puede ser la simulación de un programa de radio). Director (Cuando la locución la hace el propio director. Esto implica una decisión narrativa) Otras voces.
 - Música. Música original compuesta ex profeso o música de época.
 - Documento sonoro.

Tabla 2. Plantilla de análisis de los documentales sobre la Guerra Civil (2000-2014) y campos aplicados.

TIEMPO	SECUENCIA	IMAGEN	ENTREVISTAS	SONIDO

Fuente: Elaboración propia

En el Anexo I se incluye un ejemplo real de uso de esta plantilla.

✓ 3º Análisis narrativo del documental. La unidad de análisis es el filme en su conjunto, concretamente, se ha examinado la estructura del guion. Para entender la construcción del relato se ha procedido a estudiar la película según diversos temas:

○ La forma de comenzar la película. Es decir, la generación del planteamiento. En el planteamiento de un documental histórico se pueden distinguir los siguientes elementos:

- El asunto histórico que se va a tratar.
- El punto de vista.
- El estilo narrativo que predominará junto con las herramientas visuales y sonoras que se usarán.

○ Los distintos tipos de finales y elementos que aparecen (Secuencias emocionales, moralejas, llamadas a la acción, etc.): Algo que se ha observado y que sería una característica peculiar de los documentales históricos es que tienen varios finales. Hay que cerrar como mínimo el contenido y el mensaje. En todos los finales es común que aparezcan aspectos emocionales a través del uso de elementos metafóricos y, más frecuentemente, con la construcción de alguna secuencia emocional.

○ La posible aparición de subtramas y su importancia interna en las películas. En una película de ficción el acompañamiento en la trama principal de subtramas se puede considerar hasta necesario. En un documental la subtrama -una historia distinta y menor de la que se está contando y que es el motivo del documental- es complicada de utilizar puesto que puede resultar confusa e, incluso, ensuciar la unidad interna de la película.

○ La estrategia narrativa: Solución empleada para encarar la narración de un documental. Se distingue la solución visual y la solución narrativa. En unos casos, los menos, es la imagen la que se convierte en el principal apoyo narrativo y en otros, los más, es una idea narrativa la que sirve para articular la narración de todo el documental.

○ Elementos emocionales, metafóricos y simbólicos. Se estudia el empleo de lo que se denomina secuencias emocionales, y se distingue el uso de metáforas y símbolos, a los que se define y distingue como audiovisuales.

Por último, se elaboró un cuestionario dirigido a los directores de los documentales con el que se encauzó las entrevistas en profundidad. Estas se realizaron

por escrito o en conversaciones telefónicas que fueron grabadas⁸¹. Siete de ellos, autores de diez documentales, respondieron con amplitud y sinceridad. Todas sus consideraciones se han tenido en cuenta y se han incorporado al estudio hecho. Aunque había unas preguntas similares para todos, cada documental tuvo sus propias cuestiones particulares. En el cuestionario general propuesto (Anexo II) se abordaron cuatro cuestiones fundamentales: el guion, la grabación, la edición y la exhibición. Respecto al guion, interesaba conocer la práctica real de cada realizador para entender qué es el guion de un documental y cómo influye en el desarrollo del trabajo; así como la participación de historiadores. En cuanto a la grabación las preguntas buscaron las soluciones visuales para contar la historia. La edición se trató en las preguntas como el verdadero momento de creación de un documental en el que se ensayan maneras de decir y se encuentran las estructuras que soportan todo el relato. Por último, respecto a la exhibición interesaba conocer las reacciones que los directores habían visto en los distintos públicos de sus trabajos y hasta qué punto sus trabajos habían sido entendidos.

En definitiva, el diseño metodológico pretende entender la manera en la que se construye una narración audiovisual histórica documental. Entender, por un lado, la estructura del relato y, por otro, la manera en la que se usan las distintas herramientas del lenguaje audiovisual para contar la historia. Para hacer esto se ha procurado estar lo más pegados posible a la realidad de lo hecho y a la manera de trabajar de los distintos autores de los documentales.

⁸¹ Además, se contó con las entrevistas hechas en diversos medios de comunicación a otros tres directores de otros tantos documentales.

2.4. ¿Qué es un documental?

En esta investigación se utiliza el término documental para denominar su objeto de estudio. Todos los filmes analizados son documentales que tratan temas relacionados con la Guerra Civil Española, como se ha explicado. Así están catalogados en el ICAA y con este término son denominados por el común de su público. Al decir documental todos los espectadores se hacen una idea muy aproximada de lo que van a ver.

Sin embargo, no todos los directores de documentales los denominan así. En este sentido, cabe mencionar a Elías Querejeta y Víctor Erice que prefirieron y prefieren hablar en general de películas y dejan para otros su catalogación y análisis. Querejeta fue el productor de numerosos documentales y, en concreto, del analizado aquí *Noticias de una guerra*. Según sus propias declaraciones⁸², Querejeta se preocupaba por realizar películas que estuvieran bien contadas y, en cualquier caso, cómo catalogarlas era para Querejeta un problema nominal al que no dedicaba mucho tiempo.

Erice habla también simplemente de películas. *El sol del membrillo*⁸³ es “una película de Víctor Erice”. En el folleto adjunto a la edición del DVD de coleccionista hay una extensa entrevista que comienza con la siguiente pregunta: “*El sol del membrillo* no es un documental, porque está construido como una ficción, pero tampoco es enteramente una ficción, porque sus elementos son estrictamente reales. ¿Cómo se ha llegado a esa síntesis?”. Erice en su respuesta obvia el debate documental/ficción y habla de su amistad con Antonio López como origen del proyecto. En 2012, Erice participó en la película *Centro Histórico*⁸⁴ con una pieza que se podría catalogar como documental. Esta pieza se compone de una sucesión de entrevistas a habitantes de Guimarães en las que hablan de su vida en relación a una fábrica que cerró unos años atrás. Todo está filmado en un mismo tipo de plano y en una sola localización. A Erice no le pareció una cuestión interesante si se trataba de un documental o no: le importaba el hecho narrativo

⁸² El País, 9 de marzo de 2001 / 20 minutos, 3 de noviembre de 2011 / El Blog de cine español, 24 de octubre de 2008.

Pregunta: Parte de ese método consiste en tratar por igual la ficción y el documental.

Respuesta: Para mí, todas son películas. El documental no es un reportaje, sino una película, y debe tener su narrativa y su estructura. El documental requiere el mismo rigor que cualquier ficción.

⁸³ Erice, Víctor *El sol del membrillo*. España 1992.

⁸⁴ Erice, Víctor. Oliveira, Manoel de. Haurismaki, Aki. Costa, Pedro. *Centro Histórico*. Portugal 2012

cinematográfico⁸⁵. Había recibido una invitación para participar en un proyecto y encontró una manera de contar el asunto que se le pedía. El método de trabajo para realizar su película fue singular. Primeramente, estuvo entrevistando a mucha gente de Guimarães y grabando el audio de lo que le contaban. Con ese material se encerró para seleccionar las mejores historias, reescribirlas, sintetizarlas y convertirlas en narraciones bellas y... auténticas. El tercer paso fue seleccionar a la gente que iba a explicar cada historia. En unos casos coincidía la persona que había contado una historia con el que la iba a contar ante la cámara, pero en otros no fue así. Es decir, Erice hizo un auténtico *casting* entre las gentes del lugar y fueron los que él decidió quienes terminaron participando. Las supuestas entrevistas no son tales, son más bien intervenciones ante la cámara dirigidas por Erice. El resultado es muy interesante y atractivo. Se logró así realizar una muy buena película sobre un suceso real, el cierre de una fábrica, en la que gente que verdaderamente estuvo allí es dirigida para interpretar sus propias declaraciones (y unos pocos las de otros). A Erice lo que le ocupa es el acto cinematográfico de captura y su posterior montaje en una película coherente. Cómo se le llame a eso después no parece resultar una cuestión de su especial interés.

Para este caso, y para otros similares, denominar a estas películas como cine de no ficción tampoco aclara nada pues esta expresión, en la mayoría de los casos, termina siendo sin más un sinónimo de documental⁸⁶. La pregunta entonces sigue estando presente: qué es un documental y cómo se puede definir. Para tratar de responder vale la pena repasar lo ya hecho y dicho en este sentido. Aunque también cabe antes preguntarse por el interés de la propia pregunta ¿Sirve de algo definir qué es un documental? ¿Cuál es el interés y la utilidad de encontrar una definición de documental? Por ejemplo, en un sentido paralelo, los estudios sobre cine no necesitan empezar preguntándose qué es una película cinematográfica y no parece que nadie eche en falta una definición.

Y es que la definición de una forma de comunicación artística, o por lo menos creativa, se aparece como un intento vano. Es como tratar de poner unos límites o un corsé a algo que está sometido a la inventiva. Sin embargo, una y otra vez se plantea el

⁸⁵ Entrevista a Víctor Erice por el autor el 21 de enero de 2014 en la Universidad Rey Juan Carlos.

⁸⁶ Se opta por la palabra documental, como ya se ha dicho, y no por la expresión “cine de no ficción” pues solo se va a hablar de documentales y no de cine publicitario, películas caseras, fragmentos de material de archivo y otras manifestaciones audiovisuales que no pertenecen a la ficción.

tema de qué es un documental. El problema, y las discusiones generadas, vienen derivados de la inicial afirmación de que la cámara recoge la realidad y el documental la presenta. Esto deriva en consideraciones sobre hasta qué punto la propia representación modifica la realidad, o de si es lícito que estén presentes la subjetividad y un punto de vista concreto en contraposición a la verdad y la objetividad, y el documental entendido como espejo, evidencia o imitación de la realidad, frente al documental entendido como un relato construido.

En términos generales, se puede decir que, antes de la Segunda Guerra Mundial, predominaba la fascinación por el nuevo medio tecnológico que permitía reflejar imágenes que sucedían ante los ojos. Aunque no eran ajenos al debate sobre la manera de reflejar la realidad; ahí están las propuestas de Vertov, la Escuela documental británica o Jean Vigo. Eran discusiones sobre la imagen fotográfica y su capacidad icónica, idexal y simbólica. El debate se intensificará a finales de los cincuenta y durante los años sesenta del pasado siglo con la llegada del cine directo y el *cinema verité* donde se cuestionan las construcciones documentales anteriores y la propia capacidad del medio para llevar a cabo sus representaciones partiendo de un instrumento que dice recogerla. Es el tiempo del encumbramiento de la pura observación. “Así se logra una impresión de tiempo real o tiempo vivido que logra el paradójico efecto de acercar el cine directo al que parecería su extremo opuesto, el cine de ficción”⁸⁷.

En esta investigación se entiende que el documental se sitúa en el mundo narrativo secuencial y no tanto en la reproducción de la realidad, o como dice Plantinga, el documental “no dice *reproducir* lo real, sino que hace afirmaciones *sobre* lo real”⁸⁸. Los documentales no son espejos de la realidad, ni cumplen una función de registro o documentación; los documentales “son constructos retóricos, representaciones elaboradas, manipuladas y estructuradas”⁸⁹.

⁸⁷ Weinrichter, Antonio. *Desvíos de lo real. El cine de no ficción*. T&B Editores. Madrid, 2004. P 39.

⁸⁸ Plantinga, Carl R. *Retórica y representación en el cine de no ficción*. Universidad Nacional Autónoma de México. México 2014. P 68.

⁸⁹ Plantinga, Carl R. Op. cit., P 61. La palabra *manipular* se repite en muchos libros sobre documental. Aquí se prefiere el término *trabajar* porque manipulación implica, según el diccionario de la RAE, una distorsión de la verdad al servicio de intereses particulares. La imagen se trabaja para que cumpla mejor su finalidad narrativa dentro de un documental. Arreglar el color y el sonido o alterar la propia imagen con

Cuando se habla de documental se repiten dos términos: creatividad y realidad. La presencia de estos dos conceptos provoca que, en ocasiones, el visionado y el estudio de películas se realice desde una perspectiva de grados (de realidad y creatividad) y los límites entre la ficción y el documental se transforman en una frontera difusa. ¿Hasta qué punto se puede ser creativo para representar la realidad? Este interesante problema ocupa y preocupa a los estudiosos, pero poco al mundo práctico de los cineastas. De todas maneras, y según lo ya apuntado en el párrafo anterior, este planteamiento sigue sin tener en cuenta la esencia del problema documental: una narración secuencial en la que están presentes no solo la imagen sino también el sonido y el tiempo.

Nichols al final del capítulo “¿Cómo podemos definir al cine documental?” concluye lo siguiente:

“Más que sostener una definición que fije de una vez por todas lo que es y no es un documental, necesitamos ver ejemplos y prototipos, experimentos e innovaciones, como evidencia del amplio campo en que el documental opera y se desarrolla”⁹⁰.

No se ve la necesidad de llegar a una definición cerrada de documental como sí es necesario hacerlo de una especie animal, un hueso o de lo que es una célula. Sin embargo, el estudio de lo ya hecho le permite encontrar características comunes y estudiar la manera en que ha evolucionado el propio mundo documental. Cobra a sí mucho sentido la afirmación de que “más que de cine documental, habría que hablar de cines –películas, estilos y géneros- documentales”⁹¹. Durante el siglo XX fueron apareciendo determinados trabajos audiovisuales a los que se les llamaba documentales, y que se enfrentaban a los mismos problemas: básicamente tener que contar la realidad. Cada uno aportó sus propias soluciones usando las distintas herramientas que le ofrecía la técnica cinematográfica del momento y la propia inventiva de sus directores.

postproducción cumple propiamente una necesidad de mejora y adecuación al discurso y no de distorsión de la verdad.

⁹⁰ Nichols, Bill. *Introducción al documental*. Universidad Nacional Autónoma de México. México 2013. P 36

⁹¹ Paz, María Antonia. Montero, Julio. *El cine informativo 1895-1945. Creando la realidad*. Editorial Ariel. Barcelona 2002. P 24

La historia del cine evidencia que, dentro de la palabra documental, se incluyen trabajos de muy distinta índole. Erik Barnouw dedica el primer capítulo de su libro *El documental, historia y estilo*, a comentar el trabajo de los hermanos Lumière, grabaciones de apenas un minuto, y las primeras filmaciones hechas en diversas partes del mundo. Este primer capítulo de la historia del documental termina diciendo que “el noticiario aceleró la decadencia de la película documental”⁹². Estas *vistas de actualidad* deben considerarse documentos, y no documentales y, por lo tanto, el primer capítulo de este libro de historia de los documentales genera confusión. Sin embargo, tanto en el libro de Barnouw como en otros textos se descubren dos permanentes coincidencias: *Nanook el esquimal*⁹³ es el primer documental y Grierson hizo la primera y clave definición de qué es un documental, el tratamiento creativo de la realidad, además de dar nombre a este tipo de trabajos al comentar una de las películas de Flaherty.

Paz y Montero escriben que

“En la primera época resulta difícil seguir la pista de la producción documental porque, al no tener un estilo o identidad propios, se confunde con los noticiarios y los reportajes sobre temas diversos... El género documental tuvo que aguardar hasta el estreno de *Nanook, el esquimal* (Flaherty, 1922) para alcanzar su mayoría de edad”⁹⁴.

Y un poco más adelante:

“Fue John Grierson en una crónica periodística sobre Moana de Flaherty quien lo consagró. Desde entonces quedó definitivamente acuñado: Moana –decía- es un documental porque “se funda en documentos vivos o se refiere a ellos” (New York Sun). Las diversas definiciones de documental coinciden en dos aspectos: respeto a la veracidad y presencia de creatividad. En otras palabras, el documental carece de ficción o fantasía, pero es creativo porque parte de una inspiración personal para interpretar los hechos”⁹⁵.

⁹² Barnouw, Erik. *El documental. Historia y estilo*. Editorial Gedisa. Barcelona 1996. P 30

⁹³ Flaherty, Robert J. *Nanook, el esquimal*. Estados Unidos 1922.

⁹⁴ Paz, María Antonia y Montero, Julio. Op. Cit., P 26

⁹⁵ Paz, María Antonia. Montero, Julio. Op. Cit., P 99

Se puede considerar que ni Flaherty ni sus contemporáneos decidieron hacer documentales. Simplemente, en esas primeras décadas de la historia del cine, se hacían todo tipo de trabajos y experimentaciones obteniendo distintos frutos de este nuevo medio de expresión que era el cine, todavía mudo y sin sonido. Entre estos frutos están lo que se pasaron a llamar documentales. La aparición de *Nanook, el esquimal* se percibió como algo distinto y nuevo. Este y otros trabajos que le siguieron eran algo diverso del cine informativo de la época y, a la vez, con especificaciones distintas de las que tenían las películas de ficción. Nichols añade una nota más a las características de estos primeros documentales y los diferencia claramente de las primeras proyecciones pedagógicas, científicas o espectaculares que ponían a disposición del público imágenes nunca vistas del mundo. Para Nichols, en un documental hay también una voz propia que interpreta, cuestiona, observa el mundo.

La propia ebullición del cine de los años 20 y 30 y la iniciativa de muy diversos cineastas originó la aparición de más ejemplos de esta nueva forma de realizar y contar. Así, los trabajos de Grierson, Walter Ruttmann, Joris Ivens o Vertov se perciben todos como documentales siendo a la vez distintos entre sí. Por un lado, está la realidad y por otro el cineasta. Cada película generada cuenta la realidad con un tratamiento y un estilo diferente y aporta al hecho documental perspectivas peculiares y maneras de trabajar novedosas. Grierson lo concibe como algo con gran utilidad social y pedagógica, Ruttmann aporta un toque “poético”, Vertov está fascinado por el mismo hecho de ser un *capturador* de imágenes de la realidad. Desde entonces la presencia de documentales ha sido constante y ha atravesado diversas modas y estilos.

En los últimos veinte años destacan los estudios sobre el documental de Plantinga y Nichols. Ambos se aproximan a una definición, pero no acaban de cerrarla. Nichols lleva a cabo una enumeración de cualidades y no pide que cada documental cumpla todas esas cualidades. Ambos autores rechazan la idea de establecer una definición tradicional (en el propio ser de los documentales está que son algo cambiante). Cada autor tiene una percepción diferente de los elementos definitorios pero los dos parten de la forma de dirigirse al espectador (la voz del documental). Plantinga⁹⁶ divide los documentales en tres voces más amplias: voz formal, voz abierta y voz poética. Se distinguen las

⁹⁶ Plantinga, Carl R. Op. cit. Plantinga entiende por voz la perspectiva tomada por el documental, la autoridad con la que la propia película habla.

finalidades, que influyen en las relaciones que se establecen entre el cineasta y el mundo y la audiencia. Formal: transmite los conocimientos con seguridad. Abierta: lo hace con dudas. Poética: no transmite conocimientos sino aspectos estéticos del mundo.

Nichols respeta la lógica de los géneros y cada una de sus modalidades sería un subgénero (a la vez que puede haber documentales que mezclen modalidades-géneros). Nichols y Plantinga no resultan excluyentes. “Nichols afronta esa tarea de categorización desde la perspectiva de los géneros, mientras que Plantinga lo hace desde la de los autores”⁹⁷.

Nichols enumera y explica tres características de los documentales:

- Los documentales tratan acerca de la realidad; tienen que ver con algo que realmente ocurrió.
- Los documentales tratan de gente real.
- Los documentales cuentan historias de lo que ocurre en el mundo real.

Un poco más adelante y de manera más escueta lo dice así:

“¿Qué supuestos y expectativas caracterizan nuestra noción de que una película es un documental?... Tratan de la realidad. Tratan de gente real. Cuentan historia acerca de lo que realmente ocurrió”⁹⁸.

A estas tres características cabe añadir una más: los documentales tienen cierta magnitud, es decir, determinada duración. Cuando un trabajo audiovisual supera los quince minutos y se acerca a la media hora se enfrenta a problemas nuevos y distintos de los estrictamente informativos. Más normal es que en los documentales la duración ronde los sesenta minutos y, con menos frecuencia, los supere, convirtiéndose en un largometraje documental⁹⁹. La magnitud tiene una consecuencia inmediata, y es que un

⁹⁷ Rincón Yohn, María del. Cine documental. Número 11. Año 2015. ISSN 1852-4699. *Una comparación de las teorías del cine documental de Bill Nichols y Carl Plantinga: fundamentos, definiciones y categorizaciones*. P 45.

⁹⁸ Nichols, Bill. Op.cit. P 55.

⁹⁹ Las necesidades comerciales de la televisión hacen que se considere que media hora son unos veinticinco minutos, y una hora entre cincuenta y cincuenta y cinco minutos.

documental se enfrenta a un problema narrativo. En el lenguaje audiovisual no es posible durar sin aportar una solución narrativa. Si esto no existe se entra directamente en propuestas experimentales no narrativas.

Supuestos documentales de cinco, diez o quince minutos no son más que reportajes informativos, que tienen sus propias características y problemas pero que no son los del documental; se mueven en un ámbito periodístico¹⁰⁰. La duración afecta directamente a la estructura del relato audiovisual. Un documental no es solo información; un documental no es algo que proporciona diversos documentos y evidencias, es un relato construido y hasta una manera particular de ver e interpretar hechos del pasado. Lo que se ha observado es que la duración de una obra audiovisual, en este caso en grado máximo al tratarse de largometrajes, implica ineludiblemente que haya que resolver problemas narrativos. Entre otras cosas, por eso se afirma aquí que un documental es esencialmente una narración.

Coloquialmente se puede decir que en el lenguaje audiovisual si se quiere *durar* hace falta generar una historia, una narración, que sea entretenida o interesante. En un documental el interés no se puede abandonar al supuesto atractivo del propio tema, sino que se debe apoyar sobre todo en la forma de contar. Aquí, en concreto, en la forma de contar la historia de España de los años 30 y posteriores. Al añadir la magnitud como una característica más de los documentales se marca de manera clara la necesaria creatividad expositiva que tienen este tipo de trabajos, que nunca son una mera descripción de realidades¹⁰¹. Por eso se entiende que deben ser analizados y juzgados no tanto por su reflejo fehaciente de la realidad como por la construcción de la historia que llevan a cabo. Los documentales no solo tratan de la realidad y de gente real, y cuentan historias acerca de lo que realmente ocurrió, sino que deben inventar la manera de contar como una exigencia del propio lenguaje audiovisual una vez que supera cierta duración. La invención de la manera de contar no se deriva solo de la manifestación de una posible autoría como sencillamente de la duración en minutos de una obra.

¹⁰⁰ Weinrichter, Antonio. Op. Cit. P 33. Si bien la televisión ha utilizado la forma documental para hacer reportajes expandidos.

¹⁰¹ Esto entronca directamente con la acertada definición que hace Grierson del documental como el tratamiento creativo de la realidad.

Otra cosa será cómo se lleve a cabo esta solución narrativa, lo bien o mal hecha que esté. Es aquí donde se espera que el director de un documental manifieste su sabiduría audiovisual. Este es el motivo también de que para hacer un documental histórico el autor no pueda ser un historiador sino un realizador. Los documentales no pertenecen al mundo informativo sino al mundo argumental donde también están las películas de ficción.

“Se puede establecer una primera distinción. Hay dos tipos de cine: el cine argumental y el cine informativo. Si contamos noticias estamos informando. Si creamos un argumento, una historia, ya estamos haciendo otra cosa. Y en los documentales, al igual que en las películas de ficción, también contamos historias. No sólo se informa de un tema. Se piensa un argumento, se trabaja en la mejor manera de contar lo que tenemos delante de nuestros ojos ... Visto así el tema el debate no es si este o aquel documental mezcla mucho o poco realidad y ficción, o si este otro es un documental “creativo”. En los documentales vemos la vida sin inventarla, pero sí inventando la manera de contarla. En las películas de ficción se imagina la historia que ocurre, en los documentales imaginamos la manera de contar la historia que sí está pasando en la realidad. Iré más allá: en el mundo real no ocurren “historias”; ocurren hechos y nuestro trabajo es construir las historias con esos hechos”¹⁰².

La concepción del documental como un relato (no imitativo de la realidad) que es algo más y distinto que la mera suma de documentos, fotografías o evidencias, hace que, para este tipo de trabajos audiovisuales, por ejemplo, “pocas de las técnicas de las películas de ficción seguirán siendo problemáticas para él”¹⁰³. De hecho, el uso de elementos de la narrativa de ficción tradicional está muy presente en los documentales analizados. Desde este punto de vista existe un único lenguaje narrativo audiovisual y del que el cine de ficción y el documental viven a la par, aunque existan elementos más comunes en uno y en otro. Por ejemplo, el cine de ficción escenifica todo y entrevista poco; y el documental entrevista mucho y escenifica poco. Pero los dos usan indistintamente toda la riqueza de un mismo lenguaje audiovisual y no puede hablarse de un uso ilegítimo o contaminante de recursos. La clave no está en la supuesta mezcla de recursos sino en el qué y cómo se cuenta.

¹⁰² Gómez Segarra, Manuel. *Quiero hacer un documental*. Editorial Rialp. Madrid 2008. P 14.

¹⁰³ Plantinga, Carl R. Op. cit., P 67.

“La narrativa no debe ser vista exclusivamente como *ficcional* sino, al contrario, debe ser contrastada con *otras* maneras (no narrativas) de *armar* y *entender* información ... Como he sostenido, no es la forma del discurso lo que distingue a la no ficción de la ficción, sino la postura tomada ante el mundo que proyecta... las películas de no ficción también cuentan historias... la película de no ficción también exige una distinción entre un qué y un cómo”¹⁰⁴.

Cabe añadir un elemento característico más de los documentales y es la propia afirmación de que lo es. Esta aparente tautología resulta esencial para el hecho documental, el director y el propio documental afirman que son un documental. En palabras de Plantinga, y dicho de tres maneras distintas, “la diferencia entre el cine de ficción y el cine de no ficción radica... en el hecho de que el cine de no ficción presenta el estado de cosas asertivamente en vez de ficcionalmente.” También lo escribe así: “Las películas de no ficción son aquellas que afirman que el estado de cosas que presentan ocurre en el mundo real.... Cosas, eventos o situaciones realmente ocurrieron o existieron”. Y más adelante, “No es el realismo lo que distingue a la película de no ficción, sino la afirmación o implicación que el estado de cosas representado ocurre en el mundo real”¹⁰⁵.

2.4.1. La ficción y los documentales.

Aun así, para entender mejor qué es un documental conviene compararlo con las películas de ficción y analizar en qué se parecen y en qué se diferencian conceptualmente. De entrada, ambos pertenecen al mismo mundo donde la suma de imagen, sonido y tiempo es nuclear y definitoria. La importancia de una trama, de unos personajes y unos sentimientos destacan sobremanera en las películas de ficción mientras que en los documentales están presentes en mucha menor medida e incluso pueden no estarlo¹⁰⁶. Las películas de ficción deben transmitir una impresión perfecta de realidad, los documentales no tienen que tener ni mantener esta ficción de realidad sino contar la realidad. Por esa razón, paradójicamente, las reconstrucciones de época de los

¹⁰⁴ Plantinga, Carl R. Op. cit., P 123.

¹⁰⁵ Plantinga, Carl R. Op. cit., P 69, 43 y 138.

¹⁰⁶ De las cosas más difíciles de conseguir en un documental son los momentos emocionales, como los que abundan en la ficción gracias a las historias dramáticas de los personajes.

documentales no tienen las mismas exigencias que las de las películas de ficción e incluso cabe en ellas cierta estilización.

Nichols enumera otros paralelismos: las películas de ficción crean un mundo en el que el espectador se puede introducir, mientras que los documentales analizan o estudian un mundo, sobre el que el espectador se puede poner a debatir. Toda la ficción sucede (y se escribe) en presente. Los documentales sin embargo hablan de unos sucesos ocurridos en el pasado y como pasado. Así las cosas, las películas muestran y los documentales cuentan las cosas, en la ficción se ve en directo lo que pasó y en los documentales se cuenta cómo pasaron determinadas cosas¹⁰⁷.

En una película de ficción se inventa la historia, aunque esté basada en hechos reales, y se inventa la manera de contarla. En un documental no se inventa la historia, pero sí se inventa la manera de contarla. Esta es la coincidencia “argumental” entre los documentales y las películas de ficción.

A la pregunta de cómo trabaja un documental se puede responder que capturando la realidad con una cámara. Se recoge lo que pasa delante del objetivo, lo que hubiese pasado aun no estando la cámara delante¹⁰⁸. Este sería el origen más básico de todo documental. Pero este constituye solo el necesario comienzo y no el fin. Al grabar la salida de los obreros de una fábrica, a Hitler dando un discurso, el desfile de la Victoria de 1939 o una carga policial lo que se obtienen son solo documentos que por sí mismos no componen ningún documental. Estas imágenes serían lo mismo que los documentos de un archivo y con los que se puede escribir historia pero que no son la historia.

Con los documentos audiovisuales el realizador trabaja para elaborar su documental, su relato, su intento de clarificar un asunto, de descubrir un trozo de la realidad, una perspectiva nueva. Un documental tiene mucho de propuesta, en términos audiovisuales, de un enfoque sobre un tema de la realidad. Para Plantinga lo primordial es que el mundo representado sea verídico. Distingue entre el qué representa, mundo proyectado, y el cómo, que sería el discurso, la forma en que se organizan las imágenes

¹⁰⁷ Nichols, Bill. Op,cit., P 152

¹⁰⁸ Lo de menos ahora es hasta qué punto el trabajo de cámara puede ser invasivo y hasta provocar o ser el detonador de algunos sucesos.

filmicas¹⁰⁹. En este sentido resalta la necesidad de un punto de partida ético y honesto por parte del autor de un documental.

“El documentalista implícitamente afirma una representación verídica o fidedigna: el público espera que la película ofrezca representaciones verídicas. De este convenio implícito entre el documentalista y el público surgen algunos de los requisitos éticos de los documentalistas: honestidad y mostrar la verdad”¹¹⁰.

Desde estos presupuestos, la realidad y sus documentos junto con el autor y su punto de vista honesto, se construye un documental. Los documentos pasan a formar parte y generar un discurso general. El documental no refleja tanto el mundo real como que compone, inevitablemente, un relato. Y la prueba que proporciona un documental, en su conjunto, es una prueba narrativa, la consistencia de un relato. Dice Plantinga que “el tipo de evidencia que ofrece una película de no ficción es retórica, y su prueba es artística más que legal, científica o lógica”¹¹¹. Lo esencial es que el conjunto configure una narración plausible de la realidad. La representación de la realidad no es un falseamiento de la misma sino una manera de acercarse a ella y tratar de entenderla. La verosimilitud es del conjunto de la narración y no de la imagen concreta.

Pero, aun siendo lo más importante el conjunto generado, un documental también tiene que ir certificando por el camino sus afirmaciones con el aporte de pruebas documentales audiovisuales. En este sentido, por ejemplo y como se verá más adelante, las imágenes de un documental cumplen dos funciones simultáneas: una función documental y una función narrativa. Junto a un relato plausible, la credibilidad del documental vive de la presentación de documentos. Este aporte de documentos audiovisuales es otro de los aspectos constitutivos de un documental. No es suficiente la pura narración como sí sucede en las películas de ficción.

En este apartado se ha pretendido comprender el ámbito audiovisual en el que se desarrollan los documentales, más que llegar a una definición. Documental es un

¹⁰⁹ Rincón Yohn, María del. Cine documental. Número 11. Año 2015. ISSN 1852-4699. *Una comparación de las teorías del cine documental de Bill Nichols y Carl Plantinga: fundamentos, definiciones y categorizaciones*. P 34.

¹¹⁰ Plantinga, Carl R. Op.cit., P 16.

¹¹¹ Plantinga, Carl R. Op.cit., P 95.

concepto abierto, sin propiedades intrínsecas que se cumplen en todas las películas, pero sí con *parecidos de familia*¹¹² que se van repitiendo. Así se entiende que un documental es una narración audiovisual de una cierta magnitud que dice contar cosas sucedidas en el mundo real. El punto de partida es la pretensión de un director de hacer un documental. Esta afirmación supone la intención de contar la verdad de una realidad ya sucedida y presupone una postura ética de honestidad y respeto a los hechos. Para llevar a cabo esta narración el director tiene a su disposición todos los medios y recursos del lenguaje audiovisual sabiendo que deberá certificar sus afirmaciones y para ello contará fundamentalmente con las entrevistas y las imágenes, que cumplirán simultáneamente una función narrativa y documental. La creatividad y la impronta personal desempeñan igualmente un papel decisivo en el producto final.

Por último, resaltar una curiosa coincidencia. Nichols hablando de las características de los documentales comenta las diferencias entre los documentales de la Segunda Guerra Mundial y la película *Salvar al soldado Ryan* (Steven Spielberg, 1998) afirma que, en los documentales, “no hay un momento en que el director pueda decir “¡Corte!” y las vidas puedan reanudarse”¹¹³. El autor de esta investigación escribió en 2008 que “es fácil distinguir si estás viendo un documental o no. Si hay un muerto y se levanta después de que el director diga corten es que estás viendo una película de ficción, si no se levanta es que estás viendo un documental”¹¹⁴. Es una buena manera, aunque coloquial, de diferenciar ficción y documental. No obstante, en esta investigación se mostrará que las imágenes de reconstrucciones de hechos históricos -como documentos de la verdad de lo que pasó- se van a tener en cuenta como uno de los principales recursos para construir documentales históricos. Paradójicamente, los muertos también se pueden levantar en los documentales.

¹¹² Plantinga, Carl R. Op.cit., P 38.

¹¹³ Nichols, Bill. Op.cit., P 61.

¹¹⁴ Gómez Segarra, Manuel. Op.cit., P 14.

La historia es igual de leve que una vida humana singular,
insoportablemente leve, leve como una pluma, como el
polvo que flota, como aquello que mañana ya no existirá.

Milan Kundera. *La insoportable levedad del ser*.

2.5. Relaciones entre la historia y los documentales históricos.

Todo documental habla de cosas ocurridas en un tiempo anterior. Incluso el documental que trata de algo de rabiosa actualidad, cuando se emite, presenta ya “lo ocurrido” antes. En este sentido todo documental cuenta historias del pasado —cercano o no- y, además, se presentan al espectador como tales, como lo que pasó, a diferencia de las historias de ficción que se narran en presente. En ellas se ve “lo que está sucediendo” en directo, ya narren historias futuristas o que ocurrieron hace mil años. Por tanto, cuando se habla de documental histórico se quiere decir algo más: se hace referencia a documentales que tratan sobre la historia de la misma manera que existen libros de historia. Son documentales con una voluntad explícita y seria de entender y explicar el pasado. “Los productos audiovisuales históricos no son aquellos que abordan el pasado sin más, sino los que tienen el empeño decidido de ofrecer una explicación de él”¹¹⁵.

El nacimiento de este tipo de historia audiovisual puede situarse desde los primeros tiempos del cinematógrafo en formato de noticiario o reportaje. Han sido iniciativas surgidas del propio entorno cinematográfico y que únicamente han recurrido al mundo académico, y solo en algunos casos, para obtener un cierto asesoramiento histórico. Directores de todas las épocas de la historia del cine y en países y culturas diferentes han realizado verdaderos documentales históricos. Barnouw analiza especialmente el desarrollo del documental como crónica de la historia a partir de la Segunda Guerra Mundial, facilitado por la abundancia del material de archivo acumulado durante medio siglo, pero resalta especialmente el auge de este tipo de documentales a partir de los años 70, 80 y 90¹¹⁶. No obstante, el uso de material de archivo existe ya en

¹¹⁵ Montero, Julio. Paz, María Antonia. “Historia audiovisual para una sociedad audiovisual”. *Historia Crítica*. Nº 49, Bogotá, enero-abril 2013, pp 159-183.

¹¹⁶ Barnouw, Erik. *El documental. Historia y estilo*. Gedisa. Barcelona 1996. Como ejemplos principales de estos años cita la serie *Civilización* de la BBC. *La vida en la tierra* de David Attenborough. El filme *Shoah* (1986) de Claude Lanzmann. *La guerra civil* (1990) de Ken Burns. Ken Burns fue la primera persona

los años 20, el propio Vertov utilizó frecuentemente este tipo de material¹¹⁷. *La caída de la dinastía Romanov* (1927) de Esther Shub se puede considerar, aun siendo cine de propaganda, un documental histórico o película de montaje a partir de material de archivo.

En los primeros años del siglo XXI se han producido un número importante de documentales que abordan temas del siglo anterior. El éxito mundial de la serie *Apocalipsis: La Segunda Guerra Mundial* (2009) logró que los mismos autores realizasen después *Apocalipsis: el ascenso de Hitler* (2011), *Apocalipsis: La Primera Guerra Mundial* (2014) y *Apocalipsis: Stalin* (2015)¹¹⁸. Hay documentales históricos sobre todas las épocas de la historia de la humanidad, pero el siglo XX presenta dos indudables ventajas para su realización: la existencia de una ingente cantidad de imagen de archivo, en movimiento y fija, y la presencia de personas a las que todavía se puede entrevistar (o se ha entrevistado en su momento y se puede manejar también como material de archivo). Por primera vez hay una época de la historia filmada y retratada. Además, el siglo XX, por ser el pasado más cercano cuyas consecuencias siguen teniendo eco en el presente, presenta más interés comercial que otros periodos.

Rosenstone describe con claridad la clave para presentar la Historia en formato documental:

“Y así llego a una conclusión sencilla (tras diez años de pensar): los cineastas pueden ser historiadores y algunos de ellos ya lo son. Pero las reglas que siguen para abordar el pasado en sus obras son, y deben ser, diferentes de las que rigen la historia escrita”¹¹⁹.

A lo largo de esta tesis se analizan algunas de estas reglas (audiovisuales) para contar la historia. En concreto las referidas a los documentales, no al cine de ficción. La

en ser elegida para formar parte de la Sociedad de Historiadores Norteamericanos sin haber escrito ningún libro de historia.

¹¹⁷ María Antonia Paz y Julio Montero. *El cine informativo 1895-1945. Creando la realidad*. Editorial Ariel. Barcelona 2002. P 124.

¹¹⁸ Toda la serie documental *Apocalipsis*, de nacionalidad francesa, está dirigida por Isabelle Clarke y Daniel Costelle.

¹¹⁹ Rosenstone, Robert A. *La historia en el cine – El cine sobre la historia*. Editorial Rialp. Madrid, 2014.

afirmación de Rosenstone puede no ser muy bien aceptada entre algunos historiadores¹²⁰ ya que el cine, y en general la imagen, se ha considerado comúnmente como algo destinado más bien al entretenimiento. En cualquier caso, no un vehículo para tratar seriamente estudios sobre el pasado. Las dudas sobre la capacidad del cine para contar con rigor la historia no han sido pocas:

“Para los historiadores profesionales las películas históricas contienen errores de muy diverso calado. Su queja, aunque no se formule así la mayor parte de las veces, se centra en la verosimilitud de estas películas”¹²¹.

Los principales problemas que tiene el cine para representar la historia se pueden resumir en que se trata de un medio concreto que no cuenta procesos. Además, el cine se basa en personajes, ya sean reales o ficticios, y siente la necesidad de escribir en presente unos procesos ocurridos necesariamente en el pasado. En definitiva, las películas no explican la historia, sino que la recrean ante nuestros ojos, mientras que un libro de historia dice lo que pasó y lo explica.

Todos estos problemas hacen referencia al cine comercial, al cine de ficción histórico. Un cine con cientos de películas famosas, vistas por millones de espectadores, que ha sido ampliamente analizado. Sin embargo, lo que aquí se estudia son los documentales y la mayoría de los inconvenientes marcados para el cine comercial no les incumben. Pero otros sí, y no son menores. Principalmente dos, los derivados del uso de imágenes y de la necesidad de idear argumentos para contar la historia. Es decir, en el cine documental es necesaria la creación de historias, en realidad, la ideación de maneras de contar afectadas por todas las reglas de la narrativa, en concreto de la narrativa audiovisual.

¹²⁰ Y tampoco es aceptada por algunos teóricos del documental como Plantinga quien afirma en la página 132 de *Retórica y representación en el cine de no ficción* que “La mayoría de los realizadores de no ficción no son de ninguna manera historiadores profesionales.”

¹²¹ Montero, Julio. “Fotogramas de papel y libros de celuloide: el cine y los historiadores. Algunas consideraciones”. *Historia Contemporánea* 22, 2001. 29-66. “El historiador explica procesos generales mediante conjuntos de causas que actúan de manera diversa en momentos distintos. Y eso incluso cuando hace biografías. El cineasta sigue justamente el camino contrario: la vida -a veces inventada- de un reducido número de personas, da cuenta explicativa de procesos complejos, con una simplicidad que difícilmente aceptará un investigador social. Si hubiera que resumir esta idea podría decirse que el realizador de películas históricas explica el pasado desde la psicología del sentido común y el historiador lo hace desde la compleja trama de las ciencias sociales.”

Un documental no documenta nada, un documental narra. El formato documental no es un vehículo adecuado para transmitir datos y estadísticas. Todo lo que aporta tiene que estar integrado en una narración. Los datos, necesarios en un trabajo de historia, deben estar supeditados aquí, tanto en su presencia o no como en la manera de estar, a su contribución al relato general. Lo importante es la historia completa, la derivada de la consideración del documental como una unidad. Las imágenes sirven a la vez como base para construir la narración y como principal instrumento para documentar. El hecho narrativo de un documental obliga al realizador a manejar una cierta tensión entre el requisito documental de respetar la verdad, de ceñirse a los hechos, y de entretener al espectador. Aun así, la imaginación “juega un papel para el cineasta de no ficción, porque debe decidir *cómo* representar los eventos históricos, y en esa elección ejerce una libertad considerable”¹²².

Un documental histórico tiene que relatar una historia del pasado de manera verosímil, esa es su finalidad. Uno de sus principales problemas es que lo que cuenta sea plausible. Estas dos palabras, verosímil y plausible, se citan con asiduidad tanto por realizadores como por historiadores para definir su labor. Por ejemplo, el historiador Tony Judd explica que el trabajo de un historiador termina al crear un relato plausible del pasado:

“Un libro de historia –presuponiendo que los hechos sean correctos- triunfa o fracasa por la convicción con la que cuenta su relato. Si suena a cierta, para un lector inteligente e informado, entonces es un buen libro de historia. Si suena a falsa, no es un buen libro de historia, aunque esté bien escrito y su autor sea un gran historiador con una sólida formación académica”¹²³.

¹²² Plantinga, Carl R. *Retórica y representación en el cine de no ficción*. Universidad Nacional Autónoma de México. México 2014. P 146.

¹²³ Tony Judd con Timothy Snyder. *Pensar el siglo XX*. Ed Taurus. Junio 2012. Pag. 251. A la pregunta de ¿quién debe valorar la plausibilidad de un relato histórico? Tony Judd responde diciendo que él se considera capacitado para responder sobre historia contemporánea pero no sobre historia medieval. Esa es la razón por la que la historia constituye necesariamente una empresa intelectual colectiva basada en la confianza y el respeto mutuo. “Solo el *insider* bien informado puede juzgar si un trabajo de historia es bueno”.

Nichols, en *Introducción al documental*, explica que un documental se evalúa, además de por la capacidad de persuasión de sus representaciones, por la plausibilidad o fascinación de sus construcciones¹²⁴.

En la generación de un relato, plausible o verosímil, coinciden y se relacionan la historia y los documentales. Un documental nace con la necesidad directa de crear ese relato. Un historiador, tras la recogida de documentación y su análisis, finaliza su tarea generando ese relato. Ahora bien, cuando los teóricos del cine y los propios realizadores hablan de verosimilitud están queriendo decir también algo más: que todo relato constituye un microcosmos con reglas propias, un universo diegético que debe explicarse a sí mismo. En una película lo que se cuenta debe ser creíble: si Han Solo aprieta un botón todos los espectadores deben entender y aceptar que el *Halcón Milenario* salta al hiperespacio. Referida al ámbito documental, la verosimilitud de un relato histórico hace referencia a la forma de presentación que se hace de los propios hechos históricos, pero sobre todo a la explicación que se da de los mismos. Para que la historia de un documental sea verosímil tiene que basarse en una sólida y amplia documentación y desde ella generar el relato histórico.

Un texto histórico plausible es el que presenta los hechos de manera que se aceptan como ciertos: es verdad que las cosas pudieron ocurrir así o que la interpretación es digna de admitirse como correcta. La verosimilitud de un documental tiene dos sentidos: por un lado, que la presentación de los hechos históricos sea creíble (plausible a la manera de un texto histórico); y por otro, la verosimilitud se refiere también al buen cumplimiento de la construcción de un relato. El primer sentido relaciona al documental con la historia, el segundo con el mundo narrativo. Incluso con la narración de ficción donde hay personajes, tramas, principios de los que se derivan acontecimientos, finales que resuelven lo planteado, drama... En definitiva, con la generación de planteamientos argumentales y no solo informativos. Un documental es un género audiovisual que va más allá de un reportaje o una relación de noticias.

¹²⁴ Nichols, Bill. *Introducción al documental*. Universidad Nacional Autónoma de México. México 2013. P 49.

También el trabajo de todo historiador parte de una buena documentación para poder llegar a una buena explicación. Así hay historiadores que opinan que su labor consiste en hacer

“Una labor de selección, análisis y explicación. El resultado debe ser un relato lo suficientemente sólido como para que sea capaz de describir lo ocurrido sin perder la importancia del suceso en el momento y sus consecuencias”¹²⁵.

En este sentido, aunque no todos están de acuerdo, lo crucial es la construcción de un relato histórico comprensivo más que una relación de hechos. Evidentemente el relato al que se llega no es un relato de ficción, se parte de hechos comprobados, y lo que se busca es la comprensión de lo que sí pasó

“La tarea del historiador es la reconstrucción de los hechos y la interpretación de sus causas, racionalizando y simplificando la información en bruto que recibe del pasado, más o menos remoto”¹²⁶.

Eric Hobsbawm lo explica de manera coloquial uniendo las dos ideas: hechos documentados y explicación racional de los mismos:

“(El trabajo del historiador) Consiste en recordar lo que otros olvidan... deben ser algo más que simples cronistas, recordadores y compiladores, aunque esta sea también una función necesaria de los historiadores... mi propósito es comprender y explicar por qué los acontecimientos ocurrieron de esa forma y qué nexo existe entre ellos”¹²⁷.

Los documentales y la historia se encuentran en la necesidad de idear un argumento, de encontrar un hilo conductor que tal vez logre dar sentido a los hechos del pasado. Ya en los años 80 del pasado siglo Julián Marías en *España inteligible* explicaba así el tipo de historia con la que aquí se afirma que se relacionan los documentales:

“La historia ha consistido siempre en contar lo que ha sucedido; ha sido narrativa. Sin embargo, desde que se ha dado más valor a los documentos y estos han sido más numerosos y accesibles, ha surgido la tendencia a hacer una historia más documental que

¹²⁵ Soto, Álvaro. *Transición y cambio en España*. Alianza Editorial. Madrid 2005. P 26.

¹²⁶ Tusell, Javier. *Radiografía de un golpe de estado*. Alianza editorial. Madrid 1987. P 271.

¹²⁷ Hobsbawm, Eric. *Historia del siglo XX*. Editorial Crítica. Barcelona 2015. P 13.

narrativa. Ahora bien, los documentos aislados, la acumulación de hechos y datos, no permite la comprensión. La vida humana es sucesiva, consiste en acontecer; nada humano se entiende sin contar una historia. Paradójicamente, se ha llegado a hacer una *historia* en la que nada se cuenta. Si se comparan las obras tradicionales de historia de España con las de los últimos decenios, se ve cómo en éstas se va atenuando el elemento narrativo, disminuyen los “personajes”, se tiende a convertir la historia en la caracterización de una sociedad por sus datos geográficos, económicos, demográficos, institucionales, etcétera, de manera estática, y, a lo sumo, en la reseña de la variación de esos datos”¹²⁸.

Desde el punto de vista de un realizador de documentales históricos Ken Burns, autor entre otros de la serie *The Civil War*¹²⁹, su trabajo se ve así:

“en nuestra exposición de los hechos y en nuestro uso de las imágenes, recurrimos continuamente a licencias estéticas y poéticas (...) es importante sacar el máximo partido de las posibilidades que ofrece este medio, para llegar al límite de esas fronteras para ponerse al servicio de la verdad histórica”¹³⁰.

Una verdad histórica que el realizador entiende que se tiene que concretar en una buena narración que no ponga en jaque los hechos históricos¹³¹.

2.5.1. El lenguaje del documental histórico.

El documental histórico conecta con el sentido narrativo de la historia. Ya sea para contar un pequeño suceso en un momento concreto o para presentar la visión general de un siglo entero en el planeta Tierra. La peculiaridad es que el relato documental, como se explicará más adelante, debe estar construido según las pautas del lenguaje cinematográfico y no del lenguaje escrito. El documental accede a la historia y a la

¹²⁸ Marías, Julián. *España inteligible. Razón histórica de las Españas*. Alianza Editorial. Madrid 2014. P 37.

¹²⁹ *The Civil War*. Ken Burns. Estados Unidos 1990.

¹³⁰ Goldsmith, D. A. *El documental: Entrevistas en exclusiva a quince maestros del documental*. Océano. Barcelona 2003. P 19.

¹³¹ En este sentido cuenta Ken Burns que en la serie documental *The Civil War* las batallas ocupan entre un 20 y un 25 por ciento del tiempo de pantalla. Como no existe ni una sola foto de batallas todo lo montado se trata siempre de una licencia poética, de una mentira. “Pero estamos sirviendo a una verdad mayor en la que la historia sale ganando”.

construcción de una explicación a través de la imagen y sus mecanismos. Por ejemplo, para un historiador los objetos de una persona -una medalla, una maleta, una prenda de vestir- representan recursos interesantes, pero no auténtica documentación. Sin embargo, esos objetos en un documental pueden adquirir un peso enorme y son capaces tanto de atestiguar diversas cosas como de construir una escena. Deben considerarse documentación audiovisual que certifica las afirmaciones históricas que se construyen.

Lukacs resalta el valor que tiene la palabra escrita para un historiador. En su libro *Historia mínima del mundo del siglo XX*, después de hablar de la Primera Guerra Mundial, interrumpe su narración para hacer la siguiente aclaración:

“Le he dado muchas vueltas a la elección de casi cada palabra. La razón es mi convicción de que la historia consiste en palabras, incluso más que en “hechos”, porque los “hechos” resultan inseparables de sus formulaciones y estas son más que el envoltorio de los hechos; de que, para un historiador (como para todo hablante), el uso y la elección de cada palabra no es solo una decisión estilística, sino también moral”¹³².

En paralelo se puede afirmar que la imagen en un documental adquiere este mismo valor de la palabra en el texto. Las imágenes que se escogen para configurar un relato histórico audiovisual retratan y reconstruyen ese tiempo histórico y hasta pueden pasar a simbolizarlo. Las imágenes construyen la realidad histórica documental. Esto, como se mostrará, vale para todos los tipos de imágenes y no sólo para las imágenes de archivo. En el lenguaje cinematográfico imagen y sonido forman una unidad indisoluble que transmite el contenido buscado, pero la imagen, siempre en movimiento, aunque sea una foto fija, al estar incluida en una secuencia temporal, representa la base sobre la que se construyen las formulaciones.

A lo largo de los siglos es frecuente encontrar ejemplos que demuestran el enorme valor de los relatos novelados o poéticos para transmitir contenidos del pasado, ya sean unos hechos concretos o la vida general que anidaba en una sociedad.

¹³² Lukacs, John. *Historia mínima del siglo XX*. Turner. Madrid 2014. P 31. Poco antes, en la página diez, dice también: “Sirva a modo de premisa filosófica. El conocimiento o, mejor dicho, la comprensión de la historia tiene menos que ver con la definición que con la descripción. Consiste en palabras y frases que no pueden separarse de los “hechos”, que no se limitan a ser un envoltorio de los hechos. “En el principio era el Verbo”, y así será en el fin del mundo.”

“Historiadores de otras épocas (la medieval y la moderna, por ejemplo) nos han mostrado cómo la descripción, incluso novelada, de un suceso puede dar una perfecta idea del clima de una época, de su vida cotidiana y de las pasiones y sentimientos de los seres humanos que vivieron en ese pasado remoto”¹³³.

De la misma manera cuando faltan estos relatos de ficción las épocas históricas se quedan como cojas y se dificulta el acceso a las mismas.

“Lo más intrigante de la época visigoda –lo que ha hecho posible la discusión de su españolía- es que, a pesar de la riquísima documentación existente, no acabamos de entenderla, no podemos imaginar qué era vivir en España en aquel tiempo. La causa de ello es la falta de obras de ficción, que son las que nos permiten entender las formas de la vida en épocas distantes o en culturas ajenas. La ficción –poesía, teatro, narración (en forma extrema la novela cuando llega a existir)- inventa personajes y los hace vivir; tiene que reconstruir su circunstancia, tiene que hacer verosímiles, y por tanto inteligibles, sus vidas; es decir, se ve obligada a reconstruir aquel mundo en que esas vidas hubieran sido posibles. La ausencia de esta literatura en los siglos de dominio visigodo es la causa principal de su oscuridad, que no acaba de disipar la minuciosa investigación, que ha dado pasos tan importantes en los últimos decenios.”¹³⁴

En este sentido se puede considerar que el cine de ficción con contenido histórico tiene bastante importancia, en primer lugar, por su inevitable e indudable influencia, pero también por su valor como medio para transmitir la historia. Sin embargo, en general, la plausibilidad de una película histórica suele *hacer agua* entre los historiadores. Sorlin, en sus publicaciones, resalta la importancia del audiovisual en el siglo XX y la influencia del cine histórico en la creación de una imagen mental del pasado entre la gente, pero señala varios importantes reproches a este tipo de cine, fundamentalmente su influencia en el mismo relato histórico *profesional*: y “a pesar nuestro, sufrimos, en nuestra propia investigación, los efectos de la representación del pasado en la pantalla”¹³⁵. Sorlin señala lo que muchos historiadores piensan: *sufren* las representaciones históricas que hace el cine. Los documentales no gozan de influencia y repercusión como el cine de ficción, en

¹³³ Tusell, Javier. Op. Cit., P 273.

¹³⁴ Marías, Julián. Op. cit., P 88. Marías dice lo mismo cuando más adelante habla del siglo XVIII español.

¹³⁵ Sorlin, Pierre. *El cine, reto para el historiador*. Editorial Centro de Investigación y Docencia Económicas. 2005

contrapartida suelen ser mejor aceptados, aunque sea principalmente como vehículos divulgativos. Los documentalistas también representan el pasado, pero lo hacen de una manera en la que se mezclan la invención necesaria de la ficción con el rigor exigido en una investigación histórica. En un documental, como en el cine de ficción, se pueden mostrar los tiempos pasados y poner las cosas delante del espectador, pero cabe también la explicación a diferencia del cine de ficción.

Aun así, debido a la ignorancia de los acontecimientos del pasado de no pocos públicos, puede suceder lo que Nichols escribió en 1991: el documental es una ficción en nada semejante a cualquier otra:

“Si no estamos familiarizados con los acontecimientos históricos cuyo aspecto se une a los sonidos e imágenes que vemos, entonces es posible que estas imágenes carezcan del poder referencial que el documental requiere de ellas. Y con esa carencia viene la pérdida de uno de los placeres característicos del documental.... El documental es una ficción en nada semejante a cualquier otra precisamente porque las imágenes nos dirigen hacia el mundo histórico, pero si ese mundo no nos resulta familiar, podríamos estar dirigiéndonos igualmente hacia una ficción semejante a cualquier otra”¹³⁶.

El documental cuenta la historia desde los documentos (audiovisuales). El uso y la muestra de documentación es la que afianza al documental en el mundo histórico ¹³⁷. Por ejemplo, la manera de llevar a cabo el trabajo de cámara durante la elaboración de un documental es la forma de empezar a escribir el relato histórico y de garantizar su autenticidad. Esto se puede hacer de modos muy diversos y libres, y es uno de los momentos en los que el talento y la invención de los realizadores se pone a trabajar, es una fase directamente relacionada con el mundo creativo. De tal manera que, aunque el estilo de los documentales históricos es fundamentalmente realista cabe también el ensayo y la experimentación, ya sea en una secuencia o en un trabajo completo. En otras palabras, la impronta personal constituye una de las características básicas del documental, también de los que abordan la historia.

¹³⁶ Nichols, Bill. *La representación de la realidad*. Paidós Comunicación Cine. Barcelona 1991. P 210-211.

¹³⁷ Qué se entiende por documentación audiovisual es uno de los conceptos que se estudian a lo largo de esta tesis.

En el documental *Buscando el paraíso*, que se comenta en detalle al final, había un contenido muy importante que transmitir: la aparición de unos documentos pertenecientes a uno de los protagonistas del documental que modificaban el sentido de los acontecimientos. Este contenido se podía incluir en el documental de muchas maneras. La decisión fue elaborar una secuencia especial que partiese de unas imágenes grabadas ex profeso y no hacerlo solo desde la edición. En concreto se decidió hacer primero un largo travelling en el cual a la mitad se descubre que se llega al archivo histórico del PCE y después, entre las estanterías, a una caja con el nombre del protagonista. En segundo lugar, se grabó a la jefa del archivo manejando los documentos de la caja y explicando qué tipo de papeles son. En tercer lugar, se grabaron planos de detalle de algunos documentos. De esta manera se creaba un relato de descubrimiento real y de autenticidad documental.

El documental dispone de todas las certezas y conclusiones que le ofrece la investigación histórica, pero puede y debe seleccionarlas y organizarlas para configurar un relato audiovisual en el que, inevitablemente, habrá algo de imaginación al servicio de la narración¹³⁸. Un documental histórico, si quiere pertenecer al lenguaje audiovisual y no ser solo un mero sucedáneo, debe despegarse de la mera ilustración de la lectura de un gran texto de Historia. Aunque tampoco puede tomarse determinadas licencias e inventarse datos o historias como sí puede hacerse en una película de ficción. Aquí, un fallo documental se convierte en una gotera que termina afeando o incluso dañando al edificio entero.

En definitiva, los documentales históricos se relacionan con el cine de ficción y con la historia. El realizador sabe que mediante las herramientas y las palabras (recursos) del lenguaje audiovisual tiene que sacar adelante algo que le falta por ser un documental: el dramatismo de una obra de ficción; y por ser un documental histórico, el atractivo de la actualidad y el prestigio de un texto escrito. Las ventajas son que la historia se puede hacer presente con la imagen, y al mismo tiempo interesante con la manera de contarla.

Se puede decir que, en general, un elevado porcentaje de los documentales que realizan las productoras y televisiones del mundo, versan de la historia de los siglos XIX

¹³⁸ El descubrimiento de los documentos de *Buscando el paraíso* se hizo durante el trabajo de investigación realizado para preparar el documental. La manera de contarlos fue una decisión estrictamente narrativa.

y XX. Todos los documentales analizados en esta tesis tratan de temas relacionados con la Guerra Civil Española. Se trata de documentales producidos al calor de determinados debates contemporáneos y en los que la carga emocional¹³⁹ está más patente. En concreto, de los 36 largometrajes documentales analizados 29 manifiestan explícitamente simpatía por el bando republicano y cerca de la mitad de estos plantean, en mayor o menor medida, fundamentos de la memoria histórica. Es su manera de entrar en la *arena* de la discusión (cumplen así una finalidad de los documentales) y se posicionan hacia una determinada lectura de los acontecimientos. De acuerdo con Ludvigsson el documental hace referencia a un mundo real del pasado, pero también adopta una posición, una ideología y un sesgo concretos desde el presente. Nunca es una lección de historia neutral¹⁴⁰. Siempre resulta una obra creativa que el espectador debe interpretar con tanta atención como una película dramática.

Esta investigación parte de la premisa de que un documental histórico no solo muestra el momento que pretende plasmar, también es un buen reflejo de la sociedad que lo crea y lo consume. En la propia elección del tema, en la estrategia narrativa para hacerlo y en el tipo de final, se detectan esas trazas del presente en la exposición del pasado.

La influencia del presente en el estudio del pasado no es solo algo exclusivo del mundo audiovisual:

“La Historia... no se limita al relevo de las personas y al registro de los sucesos, sino que explica las causas de los hechos. Para hacerlo, construye el presente como el resultado del pasado; y lo hace de acuerdo con un principio fundamental: la pervivencia del pasado en el presente, la vigencia del pasado en forma de experiencias, principios e instituciones que se manifiestan como objetos para la acción. La contemporaneidad es lo vigente, y la explicación de lo vigente es la historia. La conclusión que se impone es distinguir entre pasado e historia: el pasado sería la totalidad de las personas y las acciones, que no

¹³⁹ Ludvigsson, David. *The Historian-Filmmaker's Dilemma: Historical Documentaries in Sweden in the Era of Hager and Villius* (Uppsala: University of Uppsala PhD dissertation, 2003).

¹⁴⁰ Tampoco la historia escrita puede calificarse de neutral. De partida, la propia formación del autor y su entorno político, social y cultural condicionan el enfoque (*frame*) que se presenta del pasado.

podemos conocer, en tanto la historia explica la construcción de las realidades presentes”¹⁴¹.

Los historiadores tienen la responsabilidad de explicar el pasado. En este sentido Judd precisa que “aquellos de nosotros que hemos elegido estudiar Historia Contemporánea tenemos una responsabilidad más: una obligación respecto a los debates contemporáneos”¹⁴². Referido al mundo audiovisual con voluntad de “hacer historia” se puede decir que “si afirma que quiere hacer un filme histórico, no todas las ideas son adecuadas, porque la historia es algo más que voluntarismo o militancia: sea escrita o filmada”¹⁴³.

En el caso que ocupa aquí, como ya se ha señalado, un número mayoritario de largometrajes documentales están hechos desde postulados de la memoria histórica o influidos por ella. Los historiadores diferencian bien la memoria y la historia. Pero la memoria también habla del pasado y lo construye y desde hace ya un par de décadas influye en la historia que llega a la sociedad. De forma coloquial Judd las diferencia así:

“¿Son la historia y la memoria análogas? ¿son aliadas? ¿son enemigas? Son hermanastras, y por eso se odian mutuamente a la vez que lo mucho que comparten les hace inseparables... La memoria es más joven y más atractiva... la historia es la otra hermana: algo adusta, poco atractiva y seria”¹⁴⁴.

De manera más seria el mismo autor se expresa de la siguiente manera:

“Yo creo profundamente en la diferencia entre la historia y la memoria: permitir que la memoria sustituya a la historia es peligroso. Mientras que la historia adopta necesariamente la forma de un registro, continuamente reescrito y reevaluado a la luz de evidencias antiguas y nuevas, la memoria se asocia a unos propósitos públicos, no

¹⁴¹ Artola, Miguel y Pérez Ledesma, Manuel. *Contemporánea: la historia desde 1776*. Alianza editorial. Madrid 2005. P 13.

¹⁴² Judd, Tony. Snyder, Timothy. Op.cit., P 256. En ese mismo capítulo del libro habla de la ética de la historia y dice que “Uno no puede inventar o explotar el pasado para fines presentes... muchos historiadores de hoy consideran de hecho la historia como un ejercicio de polémica política aplicada (se busca algo del pasado con el fin de engranarlo como prejuicio en el presente) ... lo encuentro deprimente. Supone una traición evidente al propósito de la historia, que es interpretar el pasado.” Y, con honradez, reconoce que él mismo ha caído en el error de escribir sobre el pasado así.

¹⁴³ Montero, Julio. Paz, María Antonia. Op.cit.

¹⁴⁴ Judd, Tony. Snyder, Timothy. Op.cit., P 266.

intelectuales; un parque temático, un memorial, un museo, un edificio, un programa de televisión, un acontecimiento, un día, una bandera. Estas manifestaciones mnemónicas del pasado son inevitablemente parciales, insuficientes, selectivas; los encargados de elaborarlas se ven antes o después obligados a contar verdades a medias o incluso mentiras descaradas, a veces con la mejor de las intenciones, otras veces no. En todo caso, no pueden sustituir a la historia”¹⁴⁵.

Sobre el caso español, Fuentes señala la fuerte vinculación con el entorno político presente y cómo esto condiciona el sentido histórico:

“Memoria e historia no son cosas homologables. La memoria tiene su ámbito de actuación y su legitimidad, y la historia, otro. La memoria no puede sustituir a la historia. Y otro problema es hablar de la “memoria” así, en singular. La memoria o es plural o ha sido pervertida, no puede haber una única forma de recordar el pasado. Y si hablamos de la ley, creo que su primer error fue ese: el nombre de la ley. Porque de ahí se derivaron toda una serie de equívocos, mitos y suplantaciones del pasado por el presente que son muy negativos... lo que hoy se plantea como “memoria histórica” especialmente en relación con la República no hubiera sido reconocido como tal por la izquierda después de la Guerra Civil. No se hubiera reconocido en esa imagen de la República. Es atribuir a aquella izquierda la *memoria* de la izquierda actual”¹⁴⁶.

Otros historiadores llaman la atención sobre aspectos específicos, como pueden ser la aparición de nuevas finalidades y nuevos tonos en el discurso histórico:

“Una nueva generación miró al pasado con ánimo no exactamente de conocerlo al modo del historiador, sino de rememorarlo al modo de quien busca las raíces de una identidad colectiva y diferenciada. (...) La memoria se ha convertido en una nueva industria, al menos del discurso, aunque su asociación con un “lenguaje semireligioso” no puede dejar de plantear problemas (...) Antes, cuando la historia trataba de contar el pasado como instrumento para la transformación del presente, los debates se centraban en el futuro: qué mundo había que construir. Ahora (...) los debates historiográficos constituyen verdaderas batallas sobre el pasado: qué memoria debemos cultivar, qué justicia debemos impartir, qué acontecimientos podemos o debemos recordar, qué identidades es preciso

¹⁴⁵ Judt, Tony. Snyder, Timothy. Op.cit., P 267.

¹⁴⁶ *El País semanal* n° 2.092. Domingo 30 de octubre de 2016. “Dos historiadores para entender el presente” Reportaje en el que conversan Juan Francisco Fuentes, catedrático de contemporánea de la Complutense, y John Elliott.

preservar, qué discurso público hay que institucionalizar, qué memoria social tenemos que compartir”¹⁴⁷.

Los documentales son un vehículo adecuado para temas históricos planteados desde la memoria histórica pues ésta posee dos elementos también propios del lenguaje audiovisual: el protagonismo de los personajes y el sentido y la repercusión emocional de los acontecimientos. El lenguaje cinematográfico facilita la narración histórica como relato dramático y con personajes. Este tipo de documentales, como se verá más adelante, incluyen diversos tipos de homenajes, grabados o contruídos en la edición, e incluyen también moralejas e incluso llamadas a la acción. La pincelada emocional propia del medio audiovisual, de la narración con base visual, también facilita este tipo de documentales inspirados desde la memoria histórica.

Se trata de documentales que trabajan para reivindicar el recuerdo, el honor o la identidad de un grupo. Se puede decir que se elaboran al servicio de un fin público loable e incluso necesario. Esto, que resulta positivo en términos generales, puede resultar muy discutible comprobando el resultado concreto de no pocos documentales. Sin la historia, la memoria es susceptible de un mal uso. Si la finalidad no es el conocimiento y la comprensión de un tema del pasado sino el homenaje, a lo que se llega con facilidad, como afirma Judd, es a “estudios guionizados o identitarios”¹⁴⁸ en los que se prescinde de todo lo que no colabore al ensalzamiento.

En este tipo de documentales las entrevistas a testigos constituyen un componente principal. El recuerdo de las personas construye la memoria y la propia narración del documental, haciendo invisible cualquier otra consideración o tema. Un giro interesante en estos documentales es que la cuestión del mismo deja de ser lo que se recuerda y empieza a ser los que lo recuerdan, convirtiéndose su ensalzamiento en la “finalidad final” del propio documental¹⁴⁹.

¹⁴⁷ Santos Juliá. *Hoy no es ayer. Ensayos sobre la España del siglo XX*. Editorial RBA. Barcelona 2010. P 341 y 346.

¹⁴⁸ Judd, Tony. Snyder, Timothy. Op.cit., P 156.

¹⁴⁹ En la Transición política se dio el mismo giro, con el objetivo, en ese caso, de recuperar la imagen y la voz acallada por la versión oficial de la Guerra civil. *Imagen, memoria y fascinación. Notas sobre el documental en España*. Josep Maria Catalá, Josetxo Cerdán y Casimiro Torreiro (eds.), Ocho y Medio, Madrid, 2001.

A través de los documentales analizados se demuestra cómo se puede hacer y contar la historia con rigor gracias al lenguaje audiovisual. En este campo, como en tantos otros, existen buenos y malos ejemplos, aciertos y fallos importantes. Pero se puede afirmar que la historia puede usar el mundo de la imagen en movimiento como una buena arma para llegar a numerosos públicos con seriedad y atractivo y plasmar diversos tipos de investigaciones.

3. LA ESTRATEGIA NARRATIVA.

3.1. Concepto de estrategia narrativa.

3.2. Estrategia narrativa y modos del documental.

3.3. Tipos de estrategias narrativas.

3.3.1. Presencia del director.

3.3.2. Predominio del personaje.

3.3.3. Predominio de la trama o dramatización.

3.3.4. Reconstrucción.

3.3.5. Narración expositivo cronológica.

3.3.6. Discurso visual.

3.3.7. Discurso oral.

3.3.8. Investigación.

3.3.9. Narración en paralelo.

3.3.10. Desarrollo temático.

3.1. Concepto de estrategia narrativa.

Un documental está abierto a múltiples formas de realización muy distintas entre sí. *Nanook, el esquimal* (1922) no tiene nada que ver con *Bowling for Columbine* (2002) y estos dos no se parecen en nada a *The act of killing* (2012). Todos son documentales pues todos parten de la observación de la realidad y tratan de contarla, pero la forma narrativa escogida por cada uno resulta completamente diversa. Uno optó por crear un personaje a través del cual narrar el documental. Otro decidió usar al propio director como hilo conductor del documental y vivir junto a él los interrogantes y sorpresas del tema. El tercero consiguió ganarse la confianza de sus interlocutores para que ellos mismos

representasen para la cámara sus crímenes. En estos casos, si se presta atención a la manera de abordar el tema y después contarlos, se han diseñado tres formas distintas de elaborar la narración audiovisual de un documental.

Inicialmente, todo documental, y en concreto todo documental histórico, se enfrenta a dos problemas básicos: el tema sobre el que trata y la manera en que será contado ese tema. Dicho más brevemente: el qué y el cómo. Dos aspectos distintos: la historia-tema (lo que se dice) y el discurso (la forma de decirlo en su manifestación audiovisual)¹⁵⁰. Se estudia la forma en lugar del contenido, o el contenido en cuanto se manifiesta como forma. Es decir, que interesan los sucesos, los acontecimientos, los personajes, los lugares y las situaciones, en cuanto a cómo han sido estructurados en un discurso o narración construida. Se parte de la base de que

“Las películas de no ficción engloban una ilimitada variedad de discursos sobre el mundo. Concebir la no ficción como expresiva (o como afirmaba Grierson, creativa), y en relación con la catalogación y la postura asertiva, tiene ciertas ventajas. Primero, nos permite iniciar nuestra discusión sobre la no ficción sin descender a las confusiones surgidas de las nociones de objetividad y realismo. Las no ficciones son retóricas, no fundamentalmente re-presentaciones”¹⁵¹.

En esta investigación se utiliza el término narración en lugar de retórica, porque en español esta palabra incluye algunas acepciones peyorativas. Así pues, se entiende que los documentales son narraciones y no imitaciones de la realidad. El orden de presentación de los sucesos no tiene que responder al de una supuesta lógica natural de la historia. La narración documental, siempre decidida por un o unos autores, da énfasis a ciertos sucesos de la historia o se los quita, interpreta, comenta, realza un personaje y hasta permite, al partir de la autoría de un realizador, que en los documentales se desarrollen trabajos innovadores y experimentales. “Para cualquier tema posible, uno puede imaginar diversos tratamientos”¹⁵², las estrategias narrativas de las que aquí se va

¹⁵⁰ Chatman, Seymour. *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine*. Taurus humanidades. Madrid 1990.

¹⁵¹ Plantinga, Carl R. *Retórica y representación en el cine de no ficción*. Universidad Nacional Autónoma de México. México 2014. P 68. Plantinga entiende la palabra “re-presentación” como sinónimo de imitación.

¹⁵² Plantinga, Carl R. *Retórica y representación en el cine de no ficción*. Op. cit.

a hablar conectan con esta idea de los tratamientos que escribe Plantinga. Este mismo autor critica la visión de que la estructura de un documental tenga que surgir naturalmente de su tema como si fuese una carretera de montaña que tiene que seguir los contornos del terreno:

“La película de no ficción puede, del mismo modo, representar legítimamente un tema de diferentes maneras, y con *estructuras* diversas ... el orden discursivo de la presentación puede diferir del orden de los eventos según se piensa que ocurrieron. La forma no sigue al contenido de manera natural, y la estructura de la película de no ficción depende tanto de las elecciones retóricas como del tema”¹⁵³.

A propósito de *Nanook, el esquimal* se ha dicho que “Flaherty dominaba la “gramática” del filme, tal como esta se había desarrollado en las películas de ficción... Flaherty había asimilado estos mecanismos de la película de ficción, solo que los aplicaba a un material no inventado por un escritor o un director, ni representado por actores. De esta manera, el drama, con su posibilidad de producir impacto emocional, se ligaba con algo real, las personas mismas”¹⁵⁴. Flaherty tenía un tema del mundo real que quería contar -el qué-, y encontró la manera de contarlo -el cómo-, planificando varias puestas en escena de hechos que sucedían en la realidad (la pesca con arpón parece ser que fue lo único que Nanook ya no practicaba), todas unidas por un mismo personaje.

El realizador de un documental histórico debe informarse lo mejor posible sobre el tema que va a tratar e incluso llevar a cabo una investigación sobre el mismo¹⁵⁵. Hace falta encontrar documentación, buscar testigos y localizaciones, visitar archivos, etc. El asunto histórico sobre el que trate el documental deberá estar fundamentado lo mejor posible. Pero éste constituye solo el primer problema. Todo documental tiene que solucionar también el cómo será contado el asunto del que trata. Del realizador se espera especialmente que solucione este problema. Así pues, el realizador de un documental histórico debe cumplir un doble trabajo: la labor como historiador, en la que puede llegar a convertirse en un auténtico especialista del tema que trata, y la propiamente suya: contar

¹⁵³ Plantinga, Carl R. *Retórica y representación en el cine de no ficción*. Op. cit.

¹⁵⁴ Barnouw, Erik. *El documental. Historia y estilo*. Editorial Gedisa. Barcelona 1996. P 40.

¹⁵⁵ Los directores de diez de los documentales estudiados a los que se ha entrevistado afirman que, sin lugar a dudas, han tenido que hacer una auténtica labor de investigación.

audiovisualmente un tema. El realizador tiene que ser capaz de encontrar una manera de confeccionar un relato histórico, que, al ser audiovisual, se apoya primordialmente en la imagen. Este trabajo se realiza al mismo tiempo que se investiga sobre el tema elegido.

En una película de ficción el cómo se contará la historia se concreta en primer lugar en la elaboración de un guion. En él queda escrita la manera de empezar y terminar la historia, el orden de las escenas y el desarrollo del conflicto. El posible interés de una historia cinematográfica se apoya en dos grandes pilares: el desarrollo de una trama y el desarrollo de los personajes. Si predomina la trama se está básicamente ante películas de acción; si predominan los personajes y sus conflictos se está ante otro tipo de historias más psicológicas o de maduración. En cualquiera de los dos supuestos, una historia avanza sin que se sepa cuál es su final y mantiene su interés provocando que los espectadores quieran saber qué va a pasar y cómo va a pasar. Aunque una película de ficción pueda tener variaciones durante su rodaje, gracias a la energía que se desprende durante la propia grabación, y aunque pueda sufrir más variaciones en el proceso final de montaje, en el que realmente aparece la historia, siempre puede ser primero escrita en un guion de manera completa y con todo detalle. En un guion queda plasmada entera la historia, su desarrollo, los diálogos, su tono y el género al que pertenece.

En un documental el procedimiento es diferente. Son auténticas excepciones los documentales en los que se puede escribir un guion completo antes de iniciar la grabación. Con gran dificultad se puede escribir un guion acabado y con mayor dificultad aún se puede basar el interés de la historia que se va a contar en el desarrollo de una trama o en la potencia dramática o psicológica de unos personajes.

Hay documentales que graban en directo una situación (unas elecciones, la vida de un grupo étnico, una crisis política o incluso bélica, etc.). En estos documentales es imposible escribir un guion al uso, puesto que no se conoce ni qué va a pasar durante la grabación ni cómo va a terminar. Se trata de documentales enfrentados a una máxima indeterminación en los que el director y su equipo parten de una intención de trabajo y poco más. Las maneras de realizar estos documentales han sido muy distintas.

En el otro lado de la balanza de la casuística de los documentales se encuentran los documentales históricos donde se cuentan hechos ya ocurridos por completo. En éstos sí se sabe cómo empieza y termina la historia y cuáles son todos los elementos que van a

intervenir. Se podría pensar que el documentalista controla plenamente la historia y la puede planificar a su gusto. Sin embargo, no siempre es así y casi ninguno de los documentales estudiados tuvo un guion acabado antes de ponerse a grabar. La propia labor de descubrimiento –de investigación- que se hace durante la grabación, impide contar con algo más que una escaleta clara. Además, en los documentales en los que se lleva a cabo un proceso de investigación histórica, puede incluso variar la hipótesis con la que se empezó a trabajar. El qué de los documentales históricos, el tema que se expone, está sometido a las variaciones que aparecen en el proceso de trabajo -descubrimiento e investigación-; y el cómo, la manera de contar, no viene dado por la narración cronológica de los hechos, sino que se confecciona de acuerdo además con el medio audiovisual en el que se trabaja.

Así pues, los documentales se encuentran con un problema especial: qué guion se puede escribir. Y aun en el caso de que se pueda escribir, el problema de escritura se enfrenta a la dificultad de apoyarse en los dos pilares de una narración de ficción, ya mencionados: la trama y los personajes. Es imposible escribir un guion entendido de la misma manera que en ficción. Se podría pensar que el interés de un documental reside en el tema que trate y, de hecho, los documentales suelen tratar temas que son sensibles en la epidermis contemporánea para así llamar más la atención de los espectadores. En el caso de la historia también hay temas (el nazismo, por ejemplo), que han demostrado ser más atractivos para el gran público que otros. Pero el tema no resuelve nada más que esa inicial predisposición a ser vistos. La narración de un documental no se puede sustentar sobre el supuesto atractivo de un tema. De hecho, abandonarse al interés del tema pensando que el simple enunciado de los hechos y las ideas lo hará atractivo y ameno, representa un fallo de realizador principiante. Los grandes documentales no tratan tanto de temas interesantes: hacen interesantes los temas que tratan.

La estrategia narrativa convierte un relato documental en interesante y atractivo. Es la solución empleada tanto para encarar como para organizar la narración de un documental, una respuesta eficaz al problema narrativo al que se enfrentan los documentales y contesta a la pregunta de cómo se va a establecer el relato del fragmento de realidad que se presenta. La estrategia narrativa aprovecha todos los recursos del lenguaje audiovisual, los más característicos de la ficción (trama y personajes, estructuras paradigmáticas, etc.) y los considerados propios y peculiares de los documentales. La

estrategia narrativa ofrece fórmulas concretas para contar audiovisualmente de manera interesante todos los temas que se quieran abordar en un documental.

La estrategia no hace referencia al género o modo de documental. La estrategia narrativa hace referencia esencialmente al problema de cómo se organiza el relato audiovisual, y también puede implicar una manera de producir y una manera de grabar. Es decir, la estrategia narrativa puede empezar ya en la propia idea para abordar un proyecto, por ejemplo, si se decide incluir la presencia del director en la imagen. Pero después, y en todos los casos, contempla dos cuestiones importantes: la estricta solución narrativa y, al estar dentro del lenguaje audiovisual, la solución visual con la que se piensa dotar de imágenes el documental. La solución narrativa y la solución visual siempre están presentes en la estrategia narrativa, si bien su peso en el resultado final puede ser diverso. Pero una solución narrativa que no lleve adjunta una solución visual no sirve para la creación de un producto audiovisual. En concreto, en los documentales históricos no sirve de nada la elaboración de un sólido e interesante texto que no lleve adjunta una adecuada solución visual. La mera ilustración con imágenes de un escrito no aprovecha los recursos del lenguaje audiovisual.

En los documentales estudiados se observa que una de las dos soluciones orienta principalmente la estrategia narrativa, pero nunca existe una sin la otra. No se trata de que haya un equilibrio entre la solución narrativa y la visual (como, por ejemplo, se da en los documentales que son una sucesión de entrevistas). Lo fundamental es la presencia de las dos soluciones combinadas.

Por ejemplo, en *Ezkaba, la gran fuga de las cárceles franquistas* se opta por una narración que consiste básicamente en la unión de diversos testimonios con un desarrollo cronológico de los hechos. La estructura visual viene dada ya por la propia presencia de los entrevistados a la que se añade la imagen de la principal localización. En el extremo opuesto se sitúa *El campo de Argelers*. En este documental se opta por realizar poderosas reconstrucciones de los sucesos que se cuentan y son ellas las que orientan toda la producción. En este caso la solución visual predomina sobre la solución narrativa. *Noticias de una guerra* parte de la escritura inicial de un guion dramático para contar toda la Guerra Civil y aprovecha las imágenes disponibles de archivo a las que añade las recreaciones necesarias para completar toda la narración. De esta forma, la estrategia narrativa se compone de tres factores:

- La manera de encarar el proyecto.
- la solución visual
- la solución narrativa.

La manera de encarar el proyecto es una decisión que cuando existe orienta ya el documental y marca la manera producir y de grabar. *Tras un largo silencio* trata sobre los muertos republicanos por la represión del bando nacional. Para ello, sigue el trabajo de un equipo de arqueólogos mientras buscan una fosa común. Esta manera de afrontar el tema orienta gran parte de la grabación y la posterior edición. *Rejas en la memoria* también aborda, en gran parte, este mismo asunto, pero lo hace desde el estudio y la documentación, buscando el asesoramiento de expertos y la certificación de los testigos. Un mismo tema, pero enfocado desde su origen de maneras distintas, que da lugar a dos documentales totalmente diferentes. El primero muy condicionado por la manera de afrontar el trabajo y el segundo en mucha menor medida.

Otra manera de planificar un proyecto consiste en decidir que el director esté presente en el documental, como se ha señalado. El tipo de presencia y la intensidad de la misma resulta determinante para la manera de trabajar e incluso, en este caso, para su estructura. En *Mujeres en pie de guerra* la directora entra dentro del plano, lo cual orienta la manera de grabar. Sus propias reacciones ante lo que le cuentan las mujeres entrevistadas son importantes para la narración del documental, puesto que ella misma se convierte en el personaje con el que el espectador va descubriendo la historia que se cuenta. Por el contrario, en el documental *El honor de las Injurias*, el director está presente, pero sólo con su voz sin aparecer nunca en la imagen. En este caso, el documental se convierte en una reflexión personal y el espectador participa explícitamente de la mirada del director sobre el tema tratado.

Un proyecto de largometraje de ficción empieza a ser real cuando es capaz de expresar la historia que quiere contar. Sin embargo, en un documental al expresar el tema, por ejemplo, la vida de los esquimales, se ha dicho mucho menos que cuando en una obra de ficción se cuenta la historia. Para definir un documental no basta con decir el tema del que trata, sino que hay que expresar la manera en la que se piensa hacer. Por ejemplo, *Castillo de Olite* decide contar los sucesos del barco del mismo nombre al final de la Guerra Civil. Este es el tema. Tema que pasa a empezar a ser un documental cuando se

encuentra la manera de contarlo: mediante una reconstrucción con dibujos animados de los diversos acontecimientos que acompañe a los testimonios de los testigos entrevistados. Una decisión que condiciona y organiza todo el documental.

En los documentales históricos hay casi tantas posibilidades distintas para encarar los proyectos como en el resto de documentales. Se puede decir que, excepto la posibilidad de recurrir al tiempo real, por ejemplo, al convivir durante meses o años con una comunidad o grabar cada cierto tiempo un mismo tema, el resto de maneras de encarar un proyecto son las mismas. Lo importante es, en definitiva, la manera de enfrentarse a un tema de la realidad, la manera de acercarse para desentrañarlo, aunque esto pueda no terminar de generar un tipo de relato o una narración determinada. Que si se cerrará al idear la solución visual y sobre todo la solución narrativa

En el guion de una película de ficción no es necesario aportar una solución visual. Simplemente, lo que aquí se denomina solución visual, aparece explícitamente escrito en el propio texto del guion. Es decir, lo que se pone por escrito es lo que posteriormente el espectador verá. Si se describe la escena de una pelea que transcurre en un bar, lo que saldrá en la película será esto mismo. El director de la película sabe qué tiene que filmar, cada uno lo hará con su estilo y su manera de rodar y fotografiar, pero el contenido de la imagen será el mismo en todos, una pelea en un bar.

En un documental pocas veces hay una acción dramática que oriente ya la imagen que habrá y que implique lo que se verá. Así mismo, como ya se ha dicho, reducir la solución visual a la mera ilustración de un texto es no saber aprovechar el propio medio audiovisual en el que se está contando la historia. Indudablemente, existen ocasiones en las que palabra e imagen deben coincidir (Este es el documento, esta es la persona, este es el lugar). Se dice lo que se ve, se ve lo que se dice. Pero esto soluciona solo alguna de sus partes y no el conjunto. Así pues, en un documental tiene que estar contemplada también la solución visual, puesto que ésta no queda determinada por lo que se escribe en todas las escenas del guion, como es el caso de la ficción. La solución visual otorga recursos y procedimientos para todo el documental, soluciona cada una de sus partes y tiene a su disposición todos los medios del lenguaje audiovisual.

La solución visual está intrínsecamente unida a la solución narrativa y se retroalimentan entre ellas, como se ha indicado. Un documental no es como un buen libro

de historia con magníficas y abundantes ilustraciones o como un atlas histórico comentado. No se trata de reunir suficientes imágenes de archivo, fotografías y localizaciones. La solución visual, unida a la narrativa, permite poner en pie de forma real la narración documental. Es la base material de la historia decidida.

La estrategia narrativa organiza el guion de un documental, puede orientar su grabación y, desde luego, proporciona las pautas para el montaje final. Lo importante de la estrategia narrativa es que aporta la idea que permite narrar u organizar la manera de contar y, además, según sea una u otra, facilita un esquema de trabajo y de grabación.

El concepto de estrategia narrativa surge tras observar, analizar y tratar de comprender las maneras de hacer documental histórico, y comprobar que el realizador, o en sí mismo un documental, se enfrenta a dos problemas: el problema histórico (veracidad, documentación, etc.) y el problema narrativo o cómo contar la historia de la Historia. Un problema narrativo que debe ser resuelto dentro del lenguaje audiovisual (predominio de la imagen, significado final resultado de la suma de las partes, etc.) y teniendo en cuenta que se narra una historia larga. Esto último es determinante. Es decir, no se trata de cómo contar una noticia o dar interés a un reportaje de 10 o 15 minutos, sino de cómo hacer algo de, al menos, media hora o, como en los casos de esta investigación, de más de una hora de duración. Cuando el medio audiovisual supera determinada duración necesita idear maneras de contar que soporten el interés del relato, ya no basta con la enumeración de cosas. La duración de un relato audiovisual repercute sobre la propia estructura del mismo y, en el caso de los documentales, superada básicamente la media hora, exige la ideación de lo que se está llamando estrategias narrativas.

No hay un número cerrado de estrategias pues el mundo de los documentales es también un mundo creativo y por lo tanto abierto a la generación de distintas maneras de contar. A su vez, las estrategias existentes pueden combinarse entre sí dando origen a un número superior de propuestas narrativas. En los documentales históricos no se inventa la historia que se cuenta (salvo que se trate de un falso documental¹⁵⁶). Ésta viene dada y

¹⁵⁶ Buenos ejemplos pueden ser *Forgotten Silver* dirigido por Peter Jackson, Nueva Zelanda, 1995, sobre un supuesto pionero del cine. Y *Operación Palace* dirigido por Jordi Évole, España, 2014, sobre el golpe de estado en España en 1981. El interés de un falso documental radica en sus aspectos formales. Especialmente en lo que son el manejo de las convenciones documentales para certificar lo cierto de una historia.

se deben respetar los hechos. En las películas de ficción se inventa todo, se inventa la historia que se cuenta, incluso cuando se basa en hechos reales, y se inventa la manera de contarla. Sin embargo, en los documentales, que no pueden inventar la historia, lo que sí tienen que idear es la manera de contar esa historia. La forma de contar las historias está abierta a la inventiva y al talento de los realizadores.

Lo interesante es advertir que los documentales no necesitan tanto de un guion como de una estrategia narrativa con la que abordar la película. En unas ocasiones el guion se podrá escribir con gran detalle, como por ejemplo reconocen los autores de *Noticias de una guerra*¹⁵⁷, y se parecerá mucho a un guion de ficción, pero en otros, prácticamente todos los demás documentales estudiados, serán solo unas pautas con las que enfrentarse al trabajo, como es el caso de *Tras un largo silencio*.

La estrategia narrativa otorga la forma al documental e influye en el propio contenido. Un documental es un conjunto unitario constituido por muchas partes en el que el todo, como se suele decir, es mayor que la suma de las mismas. Es decir, el documental construye un significado nuevo y superior a los fragmentos por separado. De entre las partes, la estrategia narrativa influye sobremanera en el resultado final porque organiza la estructura del documental y propone las imágenes del mismo.

Todo documental posee un autor. De la misma manera, se puede decir, que como en toda escultura hay un escultor o en todo cuadro hay un pintor. Ya sea la obra de una o de varias personas se puede hablar de una autoría que se refleja tanto en el trabajo de elaboración histórica del tema como en el de la propia realización del documental. Como expresa Nichols “todo lo que vemos y escuchamos no representa solo al mundo histórico, sino también la manera en que quien hizo la película quiere hablar del mundo”¹⁵⁸. Además, como sigue explicando Nichols, el documental también habla de quien lo hace

¹⁵⁷ EFE. Madrid, 10 de enero de 2007. “Un guion previo, firmado por Querejeta y Ortega, determinó la selección de imágenes y la estructura de este relato que también se centra en la llegada de voluntarios extranjeros de las Brigadas Internacionales en lucha contra el avance del fascismo en Europa; la muerte del anarquista Buenaventura Durruti o la evacuación de niños españoles al extranjero.”

¹⁵⁸ Nichols, Bill. *Introducción al documental*. Universidad Nacional Autónoma de México. México 2013. P 89.

y del momento en que se hace. Todo documental es un relato organizado por alguien, aunque ese alguien, en algunos casos, pueda quedar muy oculto.

Un historiador no es un realizador de documentales. Un historiador no necesita saber nada de cómo se hace un documental. Pero un realizador de documentales, que hoy hace uno sobre la pesca en el mar del Norte y mañana otro sobre el inicio de la guerra civil en Galicia, sí debe convertirse en experto del tema que trata y, en concreto, al tocar temas de historia se convierte de alguna manera en historiador. Esto incluye lecturas, conversaciones, búsqueda de asesores, visita de archivos, etc. Al final el autor lleva a cabo una investigación sobre algún tema histórico. Un autor que dejará su huella al igual que la deja el momento temporal en el que se hace el trabajo. Nunca es lo mismo un documental histórico actual que otro realizado hace 30 o 50 años. Por ello es importante dilucidar las distintas soluciones retóricas audiovisuales con que cada película trata de narrar y convencer, en definitiva, las formas con las que cada documental histórico encuentra la manera de contar la historia.

La construcción de un documental histórico exige que el realizador tome decisiones en las distintas etapas por la que se atraviesa:

- La grabación con toda su complejidad (grabación de imagen y de sonido) y tipos de planos. El realizador toma una serie de decisiones para después montar la película.
- La selección de imágenes de archivo y la creación de imágenes infográficas. Se incluyen aquí las herramientas sonoras, ya sean músicas de época o compuestas ex profeso y los documentos sonoros.
- Las entrevistas: una de las más características armas de los documentales. Se trata de una grabación más, pero por su importancia y variedad se prefiere distinguir.
- La edición o montaje. Es el momento de *escribir* de hecho el documental, consiguiendo expresar lo que se pretendía o ahora se descubre que se quiere decir. La edición es el momento de montar las secuencias emocionales o simbólicas pues es aquí donde se puede comprobar si funcionan o no. Así mismo es el momento de intentar montar alguna subtrama o usar una dosificación de la información. También se incluye en esta fase la reedición del material de archivo.
- Y en quinto lugar la estrategia narrativa. Como la estrategia narrativa está directamente relacionada con el guion, afecta a todo lo anterior, aunque aquí se ponga en

quinto lugar. Orienta la grabación e incluso el estilo de la misma. Enumera las necesidades de imágenes de archivo y las entrevistas necesarias y, finalmente, sirve de pauta para montar el documental.

Nichols menciona, en ocasiones, formas organizativas internas de los documentales. En un momento hace referencia a la “solución de problemas”, que también llama la “lógica problema-solución”¹⁵⁹, como una estructura a modo de relato de detectives y comenta diversos ejemplos de documentales que la usan. También afirma que “la forma documental también puede incorporar conceptos de desarrollo del personaje y subjetividad, montaje de continuidad o secuencias de montaje, y la invocación del espacio fuera de la pantalla”¹⁶⁰. Para este autor, “una estructura paradigmática para el documental (que) implicaría la exposición de una cuestión o problema, la presentación de los antecedentes del problema, seguida por un examen de su ámbito o complejidad actual, incluyendo a menudo más de una perspectiva o punto de vista”¹⁶¹. En otro lugar explica igualmente que “Las películas documentales unen tomas y escenas y las convierten en categorías o estructuras más amplias”¹⁶². En resumen, Nichols, aunque fija su atención más en las formas de persuasión, se da cuenta de que el documental, tomado en su conjunto, responde a una estructura organizada que da unidad a todo el conjunto y sistematiza la narración a la vez que le da significado, pero no acaba de elaborar un conjunto sistemático sobre este tema.

La estrategia narrativa se relaciona directamente con el guion. Se trata de la idea que organiza un comienzo y un final junto con un desarrollo. El mismo tema se puede plantear como una investigación, como algo dramático, como un seguimiento, como el desarrollo de un personaje, etc. Pero la estrategia narrativa no solo es guion, es la elaboración de un discurso audiovisual documental que puede partir desde la misma manera de encarar el proyecto y que, además, no tiene porqué concretarse en un guion

¹⁵⁹ Nichols, Bill. *Introducción al documental*. Op.cit. P 42 y siguientes.

¹⁶⁰ Nichols, Bill. *La representación de la realidad*. Paidós Comunicación Cine. Barcelona 1991. P 35.

¹⁶¹ Nichols, Bill. *La representación de la realidad*. Op. cit., P 48.

¹⁶² Nichols, Bill. *Introducción al documental*. Op. cit., P 124

escrito similar a la ficción¹⁶³. En definitiva, un tema histórico se puede afrontar desde múltiples estructuras narrativas. La estrategia narrativa es previa a la grabación y muy presente durante la edición. Se puede concretar en unas breves notas, en una escaleta o en un guion convencional. La estrategia narrativa permite pasar de la mera enunciación de informaciones y la unión de documentos a una narración con un significado. Una narración decidida por un autor.

¹⁶³ Alan Cavalier en la presentación de su documental *La Rencontre* (Francia, 1996) escribía: “¿Qué hay antes de la película? No necesariamente un guion, tan solo la indicación de una dirección, un horizonte, una inclinación.”. *El documental, la otra cara del cine*. Jean Breschand. Paidós. Barcelona 2004.

3.2. Estrategia narrativa y modos del documental.

Para entender mejor la estrategia narrativa y su ámbito, conviene establecer la relación de la misma con los modos del documental y con algunas otras clasificaciones que se hacen dentro del mundo de la narración audiovisual.

Una distinción muy usada en las películas de ficción es la que se basa en la preponderancia de la trama y los personajes, como se ha señalado. Así lo explican Casetti y di Chio¹⁶⁴ que hablan de tres regímenes narrativos: “la narración fuerte, la narración débil y la antinarración”. En el régimen de la *narración fuerte* ponen el énfasis sobre un conjunto de situaciones bien diseñadas y bien entrelazadas entre sí; es decir, la narración se basa en la trama y la acción funciona como nexo y como transición. En la narración débil cobran importancia los personajes y los ambientes y suelen abundar las historias con dramas psicológicos. En la antinarración el nexo ambiente-personaje pierde todo tipo de equilibrio, y la acción ya no desempeña ningún papel relevante. Casetti y di Chio entienden la narración como “una concatenación de situaciones, en las que se realizan acontecimientos y en las que operan personajes inscritos en ambientes específicos”¹⁶⁵ y prestan especial atención a los factores estructurales de la organización narrativa de un texto, es decir, los existentes (ambientes + personajes), los acontecimientos (acciones + sucesos) y las transformaciones.

Un documental se encuentra con la vida real y desde ella, y sin traicionarla, debe construir su relato. El documental busca la explicación de un tema o busca hacer una propuesta de debate. Para ello puede usar diversas armas retóricas, pero con gran dificultad puede construir una historia basada en el interés resultante de la construcción de una trama y de la resolución final de la misma. Lo que sí tienen todos los documentales son ambientes y personajes. Estos constituyen la base esencial de la que parten los documentales. La denominada antinarración presenta ciertos paralelismos en el mundo del documental en algunas propuestas muy experimentales, pero sólo por analogía. En

¹⁶⁴ Casetti, Francesco. Chio, Federico di. *Cómo analizar un film*. Paidós Comunicación Cine. Barcelona 2010. P 188 y ss.

¹⁶⁵ Casetti, Francesco. Chio, Federico di. *Cómo analizar un film*. Op.cit. P 185.

definitiva, este tipo de clasificación de las historias cinematográficas de ficción no resulta de mucha utilidad para entender las distintas maneras que adoptan los documentales.

Erik Barnouw establece una clasificación de los tipos de documentales con la que desarrolla su estudio histórico¹⁶⁶. Así habla del documental explorador, reportero, pintor, abogado, toque de clarín, fiscal acusador, poeta, cronista, promotor, observador, agente catalizador y guerrillero. Esta original clasificación atiende sobre todo al uso que han ido teniendo los documentales durante el siglo XX y a sus objetivos. En el propio desarrollo y evolución del cine, junto con las diversas situaciones históricas que se han dado durante el pasado siglo y los permanentes avances técnicos que mejoraban los medios para hacer películas, los documentales fueron evolucionando y encontrando nuevas maneras de enfrentarse al mundo y contarlo. Pero esta clasificación no contempla un criterio narrativo que intente estudiar o diferenciar las estructuras del relato documental.

Otros autores¹⁶⁷ describen un recorrido histórico sin crear una catalogación de los documentales. Estudian su evolución, las escuelas documentales que fueron surgiendo, los distintos estilos y las obras más significativas e influyentes. De gran interés para el tema de esta tesis es ver la aparición y desarrollo de los documentales históricos. Desde Shub y sus obras hechas a partir de material de archivo, pasando por el gran momento de la Segunda Guerra Mundial, hasta el desarrollo que tuvieron a partir de las décadas setenta y ochenta.

Bill Nichols estableció una catalogación de los documentales. Hablaba de cuatro modos de documental: expositivo, de observación, interactivo y reflexivo¹⁶⁸. La intervención o presencia del director del documental era importante para esta clasificación. En el modo reflexivo el realizador dirige la atención del espectador hacia la forma de la obra. En el modo interactivo el director y los actores sociales reconocen la presencia del otro abiertamente en la conversación, las acciones participativas o las

¹⁶⁶ Barnouw, Erik. *El documental. Historia y estilo*. Editorial Gedisa. Barcelona 1996.

¹⁶⁷ Paz, María Antonia. Montero, Julio. *El cine informativo 1895-1945. Creando la realidad*. Editorial Ariel. Barcelona 2002.

¹⁶⁸ Nichols, Bill. *La representación de la realidad*. Op. cit., P 65.

entrevistas. El modo de observación minimiza la presencia del realizador. Y en el modo expositivo se dan los comentarios clásicos de “voz de Dios”.

Posteriormente, en *Introducción al documental*, Nichols añadió otros dos modos: el expresivo y el poético¹⁶⁹. La clasificación completa de los seis modos del documental quedó de la siguiente manera

- Modo poético. (experimental).
- Modo expositivo. (comentario verbal y argumentativo).
- Modo observacional. (vida cotidiana de los sujetos).
- Modo participativo, antes interactivo. (La biografía, autobiografía, la historia, los ensayos, las confesiones, los diarios, son modelos participativos. También entran aquí el cinema verité o Kino-pravda).
- Modo reflexivo. (“Los documentales reflexivos nos piden ver al documental tal y como es: una creación o representación”).
- Modo expresivo. (Enfatiza las dimensiones subjetivas y afectivas. Por ejemplo, *Los cosechadores* de Agnes Varda. Tiene similitud con el modelo ensayístico o diarístico del modo participativo. Otro ejemplo, dice Nichols, es *Noche y niebla* de Alain Resnais).

Esta clasificación ha sido aceptada por numerosos autores. Por ejemplo, R. Rosenstone emplea esta división para hablar de los documentales y comenta los que considera que son los modos más adecuados para narrar la historia audiovisualmente haciendo documentales. También Nichols considera que, para hacer documentales históricos, los modos poético y observacional son difícilmente aplicables, siendo el expositivo el más adecuado para este fin.

Para entender bien qué se entiende por modos del documental conviene partir de dos afirmaciones. La primera que los “modos identifican las diferentes maneras en que la voz del documental se manifiesta en términos cinemáticos. Diferencian a los documentales en términos de cualidades formales, cinemáticas... Estos modos sirven de estructura ósea, que los cineastas llenan de carne de acuerdo a su propia disposición

¹⁶⁹ Nichols, Bill. *Introducción al documental*. Op. cit., P 52 y 53.

creativa”¹⁷⁰. Y la segunda que los modos no son compartimentos estancos, o como señala el propio Nichols, “una vez establecidos, sin embargo, los modelos se superponen y se entremezclan”.

Nichols se da cuenta de que no basta con decir documental para percibir toda la riqueza y variedad que se esconde tras esta palabra y que, en ocasiones, se habla y escribe de documental considerándolo como un género más, como podría ser el cine negro o el cine del oeste. El documental representa la realidad a través de numerosas maneras de ser y de hacer. “Para afinar nuestra discusión, necesitamos diferenciar entre los tipos de películas documentales. Es con este fin que la noción de modelos y modos entra en juego”¹⁷¹. Cada modo distinguido tiene sus propias convenciones y genera expectativas distintas en los espectadores. Es importante entender que los modos no son modelos y que los seis modos “establecen un marco de afiliación flexible, dentro del cual pueden trabajar los individuos”¹⁷².

Cabe resaltar que, entre las cualidades de cada modo, no se contemplan ni el tipo de narración, estrategia narrativa, ni el tipo o necesidades de imágenes. Los modos del documental prescinden de la imagen. Sin embargo, para las estrategias narrativas la imagen es esencial. Las estrategias hablan de pura organización de la narración y de la manera de trabajar que se requiere para eso mismo.

Los modos de documental vienen a ser como distintos géneros documentales, y, como tales, catalogan a los mismos según una serie de convenciones entre las cuales no está presente la imagen. No es que los modos se hayan olvidado de la imagen, es que no resulta necesaria para hablar de ellos. Sin embargo, la estrategia narrativa viene a ser la unión de una forma de trabajar y una forma de narrar. Por eso se dice que se relaciona con lo que se considera un guion en ficción, en cuanto a la concreción de la narración, pero que propiamente existe con dificultad en los documentales y hasta puede no hacer

¹⁷⁰ Nichols, Bill. *Introducción al documental*. Op. cit., P 168.

¹⁷¹ Nichols, Bill. *Introducción al documental*. Op. cit., P 183.

¹⁷² Nichols, Bill. *Introducción al documental*. Op. cit., P 183

falta escribirlo. Pero sí, en todos los casos, construye una manera de narrar que debe de tener muy en cuenta el principal medio comunicativo del lenguaje audiovisual: la imagen.

En algunos géneros cinematográficos de ficción existen ciertas convenciones visuales. Por ejemplo, se puede decir que en las películas de terror se entiende que debe predominar la oscuridad y que en las películas románticas no sobran los tonos dorados. Indicaciones de imagen muy básicas y generales que se han dado en el común de las películas de determinados géneros. Los distintos modos documentales no necesitan hablar del tipo de imagen. Y si lo hacen es también para indicar algunas cuestiones generales básicas; por ejemplo, que en los documentales observacionales la cámara tiende a estar sin trípode¹⁷³.

En la estrategia narrativa de un documental resulta muy importante considerar la imagen. Qué imágenes, qué tipo de grabación e incluso cuál será su tratamiento en la edición. En ficción, en una obra dramática, la imagen se vincula al desarrollo de la acción, y el director y el director de fotografía deciden el plano concreto y el estilo fotográfico. Sin embargo, en un documental, salvo en las reconstrucciones o las localizaciones, no existe la apoyatura del desarrollo de la acción y la imagen deberá ser pensada. La estrategia narrativa debe contemplar siempre cuál será la solución visual que se adopte.

En los documentales orales, propiamente los que reúnen sólo una colección de entrevistas, la imagen está clara: los entrevistados hablando. Muchos de estos documentales no ofrecen casi nada más. Pero incluso aquí caben interesantes variaciones que se valoran antes de hacer las entrevistas: dónde se les grabará, cómo se les grabará (iluminación, trípode o no, posición del entrevistado, etc. La manera de grabar las entrevistas en *La pelota vasca*¹⁷⁴ es distinta de la hecha en *Los niños de Rusia* y en ambos casos es determinante para el propio documental). En el resto de documentales el problema visual es básico y primordial y forma parte siempre de la estrategia narrativa.

¹⁷³ Lo cual no es hablar propiamente de imagen sino de la manera de grabar la imagen. Aun así, Vertov, primer director que hace lo que se puede considerar un documental observacional, todo lo rueda con trípode, aunque en ese momento era una inevitabilidad técnica. También conviene puntualizar que el modo observacional, una supuesta filmación neutra de acontecimientos, no construye ningún documental, sino que únicamente recoge documentos.

¹⁷⁴ *La pelota vasca, la piel contra la piedra*. Julio Medem. España 2003

No pocos documentales parten de la imagen para realizarse. Por ejemplo, en *Grizzly Man*¹⁷⁵, Werner Herzog se encuentra con las propias grabaciones que el protagonista del documental se hizo a sí mismo durante años. Herzog para hacer el documental tuvo que decidir cómo iba a usar ese material que, en sí mismo, justificaba la realización del documental. En *Celuloide colectivo*, sobre el cine anarquista durante la Guerra Civil, y *Hollywood contra Franco*, sobre el cine americano vinculado a la contienda española, el material básico está formado por las películas de las que se habla. De no emplearlas sería como si en un informativo televisivo se diesen noticias sin imágenes. La existencia de las imágenes genera los documentales. De lo que se ve se tiene que hablar. En cada documental pasa lo mismo, aunque no sean las propias imágenes el motivo del documental. Lo visual es una parte necesaria de la propia estrategia narrativa y si no se deja claro qué imágenes se emplearán, y si hace falta incluso el tratamiento que se les dará, no acaba de estar solucionada la base de un documental que aquí se considera que es la estrategia narrativa, como el guion lo es en el cine de ficción.

Como se ha comentado en el apartado anterior, cuando se habla de estrategia narrativa no se está haciendo referencia solo a un asunto retórico o de habilidad para contar. La estrategia en ocasiones incluye la manera de abordar un tema y en este punto coincide con algunos modos de documental. Por ejemplo, si se decide acompañar a alguien en un momento de su vida se está optando por lo que podría ser el modo observacional. Si la decisión pasa por aumentar la presencia del punto de vista del director se acabará con toda probabilidad en el modo expresivo o incluso en el poético; si se opta por un documental basado en entrevistas en el que el director está presente se llega al modo participativo. Dentro de cada modo documental puede haber variadas estrategias narrativas y estrategias narrativas similares pueden encontrarse en distintos modos documentales.

Más cercanas a las estrategias narrativas son las tres voces del documental, formal, abierta y poética de Plantinga. Por voz del documental, entiende Plantinga, la perspectiva desde la que se presenta el mundo incluyendo un tono y una actitud. Al estudiar las tres

¹⁷⁵ *Grizzly Man*. Werner Herzog. Estados Unidos 2005.

voces pasa a hablar también de estilos y estructuras formales, abiertos y poéticos¹⁷⁶. Así, cada voz implica unas maneras de trabajar y hasta de organizar un documental. A lo largo del libro, desglosa el empleo de elementos tomados de la ficción y de la retórica y cómo es su uso en cada una de las voces. En el fondo, la voz formal termina apareciendo como la mayoritaria y más clásicamente documental; la abierta como una intención de trabajo y de narración, pero que nunca es alcanzada plenamente, y la voz poética engloba las propuestas experimentales (Habla de cuatro tipos de documentales poéticos: vanguardia, paródico, metadocumental y poético). Pero muy cerca del final de su libro abre un capítulo titulado “Cuestionando a las tres voces” y dice

“Me he referido a las voces formal, abierta y poética como categorías de la no ficción. Sin embargo, mi propósito no es identificar o construir nuevas categorías, sino describir estrategias de voz, estructura y estilo. Son dichas estrategias las que he etiquetado como “formales”, “abiertas” y “poéticas”.¹⁷⁷

Las estrategias narrativas, localizadas en esta investigación, se ciñen al tipo de discurso audiovisual generado, al cómo se narra la historia, sabiendo que, para llegar a un resultado concreto, a un documental terminado, ha habido que partir, en ocasiones, de una manera de encarar el proyecto. Las estrategias narrativas ni pretenden ni establecen una clasificación de documentales.

La estrategia narrativa inicialmente puede ser sin más una hipótesis de trabajo, una relación ordenada de temas y preguntas, o puede llegar a ser un escrito tan completo que sea imposible de diferenciar de un guion de ficción. Pero una estrategia narrativa audiovisual no se queda ahí. Necesita incorporar una solución visual y, en ocasiones, determinar cuál será la manera de plantear el trabajo para enfrentarse a los acontecimientos de un tiempo del mundo real. La manera de trabajar, grabar y producir, orienta y permite una forma de narrar.

¹⁷⁶ Plantinga entiende por estructura el orden discursivo de la presentación, que puede diferir del orden de los eventos según se piensa que ocurrieron; es un problema narrativo. El estilo, y la técnica, dependen ya por completo del equipo tecnológico empleado y tienen tanto una función retórica como informativa.

¹⁷⁷ Plantinga, Carl R. *Retórica y representación en el cine de no ficción*. Universidad Nacional Autónoma de México. México 2014. P 248. La cursiva está en el original.

3.3. Tipos de estrategias narrativas.

Como se ha explicado en la metodología, para estudiar cada documental se hizo un desglose, secuencia a secuencia, de las imágenes, entrevistas y sonidos empleados. Además, se marcaba el sentido narrativo de cada secuencia y, por lo tanto, la historia que iba apareciendo hasta llegar al final en el que se daba fin y sentido a lo contado. Tras este estudio de los documentales sobre la Guerra Civil española se han detectado las siguientes estrategias narrativas:

1. Presencia del director.
2. Predominio del personaje.
3. Predominio de la trama (o dramatización).
4. Reconstrucción.
5. Narración expositiva cronológica.
6. Discurso visual.
7. Discurso oral.
8. Investigación.
9. Narración en paralelo.
10. Desarrollo temático.

Si bien lo más común es que cada documental responda a una sola estrategia, en algunos de ellos están presentes varias y, aunque predomine una, también se usan otras, es decir, se combinan dos o más estrategias. Esto pasa, por ejemplo, en *Los que mataron a Franco (trama+personaje)* o en *El honor de las injurias (director+discurso visual)*. Más frecuente es el caso de que una estrategia sirva para organizar todo el documental, pero que, para un apartado o para algunas secuencias, se recurra también a otra estrategia como es el caso de alguno de los documentales de discurso oral.

3.3.1. Presencia del director.

El director del documental se convierte en protagonista-personaje y guía de toda la narración. El director es el narrador explícito que invita a que se le acompañe y se descubra junto con él la historia. El propio director aparece en los planos y su presencia sirve de nexo entre temas y secuencias, facilitando así su aparición la solución visual. No

pocos documentales contemporáneos están realizados de esta manera¹⁷⁸. La presencia del director, como manera de encarar un documental, tiene diversos grados, pero en todos ellos y desde el inicio del proyecto sirve para organizar cómo será contada la historia. Puede ir desde una presencia constante del director mirando y hablando a cámara, hasta algo menos evidente en que la presencia es solo de su voz, pero no de su imagen. Pero existen otras variaciones. Un caso especial son los documentales en los que el tema del documental es el propio director, aunque en la manera de narrar no incorpora cambios destacados¹⁷⁹. Entre los documentales históricos analizados se descubren dos casos de estrategia narrativa de presencia del director.

En *Mujeres en pie de guerra* (2004) la presencia de la directora es constante y conduce todo el documental. Está presente en el plano inicial y en el final. Además, aparece en muchas de las entrevistas e incluso cuenta con una secuencia para ella sola. Durante todo el documental hace partícipe al espectador de sus reflexiones y propósitos. Su voz centra el tema del documental en el inicio: “el documental nace en el momento justo para hacer oír una voz sincera y firme... Hoy en enero de 2003 viajo en un tren buscando las huellas de pasado... me sigue los pasos una guerra que está a punto de estallar”. *Mujeres en pie de guerra* consiste en 5 entrevistas a mujeres del bando republicano y otras dos a mujeres con asuntos más actuales y relacionados con la resistencia al franquismo. Sus testimonios conforman el contenido del documental. La directora, por un lado, sirve de hilo conductor y, por otro, interpreta lo que se ve y se oye¹⁸⁰. Esta directora se convierte en personaje; es decir, tiene que interpretar un papel y reaccionar ante los descubrimientos e informaciones que recibe para que el espectador tenga esta referencia clara para interpretar e incluso vivir anímicamente lo que se va viendo.

El honor de las injurias (2007) el discurso narrativo gira en torno al punto de vista de un director que está permanentemente presente, pero en este caso solo con su voz.

¹⁷⁸ Tal vez los más conocidos sean los del director norteamericano Michael Moore. *Bowling for Columbine* (2002), *Roger & me* (1989) o *Sicko* (2007).

¹⁷⁹ Mamblona, Ricard. *Las nuevas subjetividades en el cine documental contemporáneo*- Universitat Internacional de Catalunya. Barcelona 2012.

¹⁸⁰ En este estudio no se entra en consideraciones éticas sobre la presencia del director en un documental. Solo se miran las posibilidades narrativas derivadas de su presencia y uso.

Desde el primer instante aparece el director (su voz) que habla en primera persona al espectador:

“Lo primero que supe de él fue su muerte. Era la sombra más profunda de una derrota, el triste honor de una venganza. Decidí seguir su rastro. La curiosidad se convirtió en obsesión. Quedé atrapado”.

Así el documental se convierte también en una gran reflexión personal mientras sigue los pasos del anarquista Felipe Sandoval. Lo interesante no son tanto los hechos y los documentos, que los hay, como el intento personal de comprender a un hombre y una época. El desarrollo del documental mantiene una cronología, pero la implicación y presencia del director, con su particular y explícita visión, da sentido y orden a lo que se cuenta, aunque no aparezca en pantalla en ningún momento. Este documental tiene también un poderoso discurso visual, como se comentará en el apartado correspondiente.

3.3.2. Predominio del personaje.

Esta estrategia narrativa no se refiere a que el documental sea una biografía, sino que consiste en tratar al protagonista o sujeto del documental como un personaje. De esta manera entran algunos recursos narrativos de la ficción cinematográfica referidos al personaje. Es decir, se convierte a la persona de la que trata el documental en una figura dramática: se hace una auténtica presentación del personaje, se expone su conflicto, sus deseos, la lucha por conseguirlos, etc., hasta terminar con la resolución de lo planteado. Sin llegar a un personaje con pautas tan claras como las de la ficción, también existen casos en los que basta con generar un personaje en el que se pueda apoyar toda la narración.

Aun así, en esta estrategia, lo más común son las biografías, un tema donde el género documental histórico se encuentra cómodo puesto que el relato audiovisual se facilita enormemente si se apoya directamente en personas.

Castelao e os irmans da liberdade (2004), *Ciudadano Negrín* (2010), *Los otros guernicas* (2011), *Vivir de pie* (2009) y *Exilios* (2006) son documentales biográficos. Los dos primeros sobre Castelao y Negrín, como su propio título indica, *Los otros guernicas* sobre el pintor Luis Quintanilla, *Vivir de pie* sobre el líder anarquista Cipriano Mera y

Exilios sobre el escritor y artista Lorenzo Varela. Cinco documentales biográficos, pero con recursos y estructuras diferentes.

Ciudadano Negrín cuenta con una ventaja: la existencia de numerosas películas de súper 8 filmadas por el propio presidente del Gobierno de la II República Juan Negrín o por familiares directos. Estas películas organizan todo el documental (y hasta lo justifican a la vez que lo condicionan). A esta ventaja visual se une la abundante correspondencia íntima a la que se tiene acceso. *Ciudadano Negrín* se pega a esta historia íntima y, desde ella, plantea los acontecimientos de la historia de España que le tocó vivir. El documental se organiza en tres partes: un rápido planteamiento en dos minutos; un desarrollo cronológico de la vida hasta el minuto sesenta y, en tercer lugar, los últimos veintitrés minutos, se centra en la vida personal y familiar. Todo el documental está articulado, de principio a fin, como una manera de reivindicar e incluso homenajear a Negrín. Negrín *presidió* un conflicto: defender la República o darse por vencido, esto le costó un desprestigio que ahora tiene que ser reparado y lo es.

Vivir de pie, las guerras de Cipriano Mera opta visualmente por la postproducción. Permanentemente hay imágenes tratadas, imágenes simbólicas y efectos visuales (pantallas partidas, tratamientos agresivos de color, paso a negativo, montajes picados y rotos, etc.). La biografía de Cipriano Mera comienza por el momento de la muerte (encarcelado y condenado). Se hace saber quién es el personaje y su importancia, y, a continuación, se narra su infancia, avanzando cronológicamente hasta llegar al final del metraje a la muerte otra vez. Todo está conducido por un locutor que llena su narración de simbolismos y tono épico continuo. Justo en el arranque se oye:

“Hubo un tiempo en el que todo fue posible, un tiempo en el que un ejército de soñadores se hicieron albañiles de la utopía y construyeron las paredes de las casas que no llegarían a habitar y los altos muros de las prisiones que finalmente ocuparon. Unos tiempos difíciles de una historia subterránea. El leve peso de las ideas que fluyen como la sangre a través de las grietas en el muro. Esta es la historia de un albañil y de una grieta. De un niño audaz con alma de pez volador que osó soñar con un mundo nuevo”.

A la voz del locutor se une la simulación de la voz de Cipriano Mera aprovechando textos de su diario personal. Todo el documental se tiñe del tono generoso y épico con el que se presenta al personaje. Se cierra en círculo: se acaba con las mismas imágenes con las que empezó. La voz repite: “Hubo un tiempo en el que todo fue posible... Esta es la

historia de un albañil y de una grieta.”. El documental acaba con la muerte del protagonista, pero en la narración se ha dado un sentido a los acontecimientos de su vida y a su propia vida, se ha presentado con un argumento que le da coherencia. Este dar sentido es esencial para la creación del personaje.

Los otros guernicas presenta una peculiaridad puesto que es la biografía del pintor Luis Quintanilla, pero relatada al compás de la recuperación de algunos de sus frescos. De tal manera que el final del documental no es la vida del pintor sino la peripecia de cómo se recuperaron las pinturas. Los últimos ocho minutos se dedican al hallazgo y compra de unos frescos en Nueva York y a reivindicar el culpable olvido, según el documental, de las figuras culturales del republicanismo. Luis Quintanilla pasa a ser símbolo de la necesidad de la recuperación de la memoria. Que el final no sea el del personaje genera algunos problemas. *Los otros guernicas* es una biografía con narración cronológica basada en dos vías: una batería de entrevistas y una narradora. Esta narradora empieza siendo una entrevistada más, pero al poco su voz, que aparece en *over*, va cobrando protagonismo hasta que, en el tramo final se convierte incluso en protagonista pues es ella quien se encarga del traslado de las pinturas descubiertas. El final del documental cae incluso en un cierto didactismo.

Castelao e os irmans da liberdade es un documental biográfico de homenaje a un “gran hombre” donde no se cuestiona nada y no se abandona el tono laudatorio en ningún momento. En medio de este tono no sorprende la aparición de una danza homenaje creada para la ocasión. El documental se narra mediante la unión de entrevistas y un locutor que da interpretaciones de los hechos y las épocas. Narrativamente carece de interés.

Exilios está realizado con el mismo planteamiento, casi se podría decir, apologista. Un locutor presenta y hace avanzar la historia, y da paso a diversas entrevistas de testigos y expertos. El documental es un homenaje a la figura de Lorenzo Varela. *Castelao e os irmans da liberdade* y *Exilios* son los documentales más endebles narrativamente hablando de todos los de este apartado precisamente porque no hay tanto una construcción del personaje como solo un homenaje y unas interpretaciones dadas por el locutor. Son dos biografías narradas cronológicamente y sin ningún planteamiento crítico. Todas las intervenciones de testigos y expertos, que por su abundancia podrían ser en ocasiones lo que más adelante se denomina discurso oral, se aceptan sin más. Al ser homenajes sólo vale lo directamente laudatorio.

Dentro de esta estrategia narrativa también se pueden encuadrar los documentales *Amaren ideia* (2010) y *Camaradas* (2013). No son documentales biográficos, pero su narración se basa en el predominio del personaje. *Amaren ideia* entrevista a tres personas de más de ochenta años que salieron de España siendo niños durante la Guerra Civil y que en la actualidad viven en México. El documental cuenta la vida de cada uno y el impacto de la guerra a lo largo de sus vidas. Es la manera de contar la historia y hacerla presente. En una primera parte conocemos a cada persona en su entorno actual; tras ello se abre una segunda parte en la que se hace el viaje y la estancia de vuelta al País Vasco. Visualmente el documental se apoya en la presencia constante en cámara de cada uno. En la primera parte, a su presencia se unen las localizaciones y, sobre todo, los recursos que cada uno aporta (objetos, fotos, películas caseras). En la segunda parte la cámara ya no se despegue de ellos. El final del documental es el regreso a la tierra donde nacieron y donde cada uno tendrá un final distinto en la historia que ha sido presentada: uno declara que ya es feliz, otro consigue comerse por fin un añorado pastel y la tercera desea lo mejor para todos mientras se abraza a un pariente. Se ha terminado un ciclo vital.

Camaradas entrevista a diversos ancianos, todos ellos del bando republicano. Se habla de la guerra y del exilio. Pero de entre los entrevistados sobresale uno de ellos y a su alrededor se organiza todo el documental. Uno como los demás, no es una persona especial, es aprovechado para que sirva de hilo conductor. El resto de entrevistados pasan a reforzar el contexto y las distintas épocas por las que se atraviesa.

Para seguir la historia del protagonista el documental empieza con él hoy en día, se llama Sebastián Piera y se le ve y oye. Pero no volverá a aparecer casi hasta el final. Su historia y voz se ficcionan. Aunque se trata de una persona viva todo se reconstruye: un actor se encarga de darle su imagen y su voz. De hecho, su voz simulada actúa de narrador y su imagen simulada, ya sea en foto fija o en movimiento, llena muchos momentos. Cuando se acerca el final se mezclan voz e imagen simulada con la voz e imagen real que ya fue presentada al principio.

En este caso un personaje vivo cuenta la Guerra y el exilio. De esta manera, se hace más presente y actual la historia. Esto se realiza, a pesar de que esté vivo, reconstruyendo sucesos de su vida, como ya se ha dicho, para poder así hilvanar los recuerdos de muchos otros.

Por bloques temáticos es así:

Planteamiento (un personaje 2', junto con una época, hasta el 12)

Maquis-Valle de Arán.

Hospital y empresa de Toulouse.

Ser clandestino.

Desde el 29' se centra totalmente en el protagonista. A su alrededor se produce el paso de la historia.

Por último, hay que citar el documental *Los que mataron a Franco* (2006). Aquí la estrategia narrativa crea un personaje de ficción que sirve para ir dando paso a lo propiamente documental. Este personaje inventado, basado en una novela de Max Aub, tiene su propia historia con todos los recursos de la ficción como se ha explicado antes. Se trata del camarero de una cafetería mexicana que, harto de aguantar a exiliados españoles, que no paran de quejarse y dar gritos, decide él mismo matar a Franco para librarse de esos molestos clientes porque así podrán volver a España. Los pensamientos y acciones de este personaje de ficción permiten que vayan apareciendo las que sí fueron iniciativas reales para intentar atentar contra Franco. Toda la narración documental se apoya en la estructura generada a través de este personaje creado.

3.3.3. Predominio de la trama o dramatización.

“El uso de la dramatización y la disposición de una escena tiene una larga e ilustre historia en el cine de no ficción”¹⁸¹. Esta estrategia narrativa crea los documentales más parecidos a las películas de ficción. Se usan los mismos recursos que se utilizan en los guiones dramáticos: generación de un planteamiento, actos y puntos de giro, clímax, resolución y, evidentemente, la aparición de personajes y sus conflictos. Unos documentales usarán más unas cosas que otras o unas con más claridad que otras, pero todos tratan de generar el interés a partir de la creación de una historia dramática.

¹⁸¹ Plantinga, Carl R. *Retórica y representación en el cine de no ficción*. Op. cit. P 65.

Dependiendo de la aparición de algún personaje protagonista la historia se puede mezclar más o menos con la estrategia anterior. Así, el ya comentado documental *Los que mataron a Franco* crea una trama con un personaje que tiene un problema y una meta que cumplir. Esta historia se desarrolla a lo largo del documental en diversas escenas. Lo de menos es hasta qué punto este documental basa su narración en el predominio de la trama o del personaje, como parece; lo importante es que se ha optado sin pudor por una historia contada como una película de ficción que sostiene la estricta narración documental.

En el libro *Cómo analizar un film* se dice que “las tramas narradas son siempre, en el fondo, tramas de alguien ... en una palabra, un “personaje”¹⁸². El problema en los documentales es que con gran dificultad se tiene un personaje real que pueda protagonizar una trama. Así, las tramas en estas producciones son distintas de en la ficción, puesto que en éstos casi nunca se soportan sobre un personaje que hace algo y produce acontecimientos que impulsan la acción.

La clave está en que no todos los acontecimientos de una historia son iguales. Según sea el agente que los provoca se pueden distinguir dos tipos de acontecimientos: acciones y sucesos. Casetti y di Chio lo explican así:

“si se trata de un agente animado, se hablará más específicamente de acciones; si el agente es un factor ambiental o una colectividad anónima, se hablará de sucesos... Los sucesos, pues, explicitan la presencia y la intervención de la naturaleza (acontecimientos climáticos, catástrofes, epidemias, etc.) y de la sociedad humana (acontecimientos colectivos, guerras, revoluciones, etc.): frente a ellos el personaje se encuentra inscrito en un sistema de sucesos bastante más grande que él y que no está en condiciones de controlar, sino –solo de vez en cuando- de afrontar, de evitar, de sufrir, etc.”¹⁸³.

Teniendo en cuenta esta diferencia, en la estrategia de predominio de la trama, lo más abundante es encontrar documentales contruidos a partir de acontecimientos sucesos y no tanto de acontecimientos acciones. En los documentales estudiados se trata un tiempo de la historia de España inevitablemente trágico. Ninguno de los documentales defiende o es partidario del bando franquista. Más bien predominan los que manifiestan simpatía por el bando republicano. El resto presentan un planteamiento más histórico en

¹⁸² Casetti, Francesco. Chio, Federico di. *Cómo analizar un film*. Op. cit. P 159.

¹⁸³ Casetti, Francesco. Chio, Federico di. Op. cit., P 168.

el que no se realiza una manifestación explícita de simpatía hacia un bando. Estos dos planteamientos coinciden en contar historias de la zona republicana. Al ser así, lo que se cuenta en los documentales termina siendo una historia que acaba en derrota, una historia que acaba mal, y esto genera un problema narrativo. Una vez que la historia se construye con predominio del personaje o de la trama, la manera de revertir este final es desde un recurso narrativo elemental (Que se diga algo así como “pero tenían razón”) hasta, más común, traer la historia hasta la actualidad y convertir el presente en una victoria definitiva y directa sobre ese pasado. No hubo victoria en su momento, pero el paso del tiempo, la situación actual, se la otorga¹⁸⁴.

La estrategia narrativa de predominio de la trama crea una estructura en la que al principio se generan unas cuestiones a modo de planteamiento, unas metas, se marcan unas escenas –puntos de giro- con informaciones sorprendentes y se llega a una resolución conclusiva de la propia historia. Esto se puede organizar en torno a una persona, pero, sobre todo, en torno a unos acontecimientos sucesos. En este caso el desarrollo general de la guerra o de alguna de sus peripecias.

Aunque todos los documentales que se citan en esta estrategia narrativa incluyen reconstrucciones no es necesario que sea así para que un documental se base en esta estrategia. Así mismo, no todos los que optan por reconstrucciones tienen una estrategia narrativa de desarrollo de una trama. Son varios los documentales analizados con la estrategia narrativa de predominio de la trama: *Azaña* (2008), *Castillo de Olite* (2013), *Mirando al cielo* (2008), *Noticias de una guerra* (2006) y *Los que mataron a Franco* (2006).

El guion de *Noticias de una guerra* fue escrito completamente antes de empezar a rodar, como ya se ha señalado. Es decir, se decidió de antemano cómo se quería hacer el documental y el guion determinó la selección de imágenes y el acabado final. El documental narra la llegada de la guerra y el desarrollo de la misma como si fuera un noticiario. Las imágenes son de dos tipos: imágenes de archivo y reconstrucciones postproducidas visualmente para que no se distingan en nada de las imágenes de archivo

¹⁸⁴ Baste por ahora aquí este comentario. El tema será tratado con más amplitud en el capítulo sobre los principios y finales. También se verá en este apartado la necesidad que tiene este tipo de estrategia de hacer dos cierres: el de la historia dramática y el del propio tema del documental.

y así cubrir todas las necesidades de la película con una misma impresión de imágenes. La voz de un locutor, justificado como un informativo de radio, narra todo el documental. Junto al locutor aparecen otras voces de personajes fundamentales como Franco o La Pasionaria, que fueron doblados a partir de textos rigurosamente históricos, puesto que muchos de los archivos originales carecían de sonido o era deficiente. El trabajo de reconstrucción dramática del sonido constituye sin duda lo mejor de este documental.

Los autores, Querejeta y Ortega, tenían claro que querían crear una estructura dramática. En primer lugar, se narran los meses finales de la Segunda República. En el minuto 20 se producen los asesinatos del teniente Castillo y de Calvo Sotelo. La guerra se cuenta a través de diversas secuencias, por ejemplo: el Alcázar, el bando republicano, las Brigadas internacionales, la muerte de Durruti o la evacuación de niños al extranjero. Hay abundancia de pequeños clips a modo de narraciones de imagen-sonido para transmitir emoción. También hay un buen uso de montajes en paralelo (Bombardeo de Guernica). En el minuto 84 finaliza la guerra. Los últimos 6 minutos se dedican a dar cuenta de lo que pasa entonces en cada bando.

En Noticias de una guerra participó el historiador Santos Juliá, pero, como declaró Querejeta, solo ayudó a “subsana[r] posibles fallos históricos, pero no influyó en el guion previo”¹⁸⁵. Lo importante era crear una narración, película, y para ello se trabajó, siendo el asesoramiento histórico solo un apoyo más en el tema documental pero no en el narrativo.

Castillo de Olite representa un brillante ejemplo de documental con predominio de la trama. El documental se centra en el hundimiento del barco Castillo de Olite en el momento final de la guerra, lo que se califica como “el último acto de una tragedia”. Para llevarlo a cabo cuenta con testimonios de militares de los dos bandos, unos estuvieron situados en el barco y otros en las baterías de costa. Es uno de los pocos documentales que incluye entrevistados del bando franquista. Sin embargo, lo que organiza el documental no son estas entrevistas, sino una serie de recreaciones hechas con dibujos animados de los sucesos de esos días. El documental crea los personajes y los presenta combinados en dibujo y en real. Desarrolla los deseos y aspiraciones de cada uno.

¹⁸⁵ Agencia EFE. 10 de enero de 2007.

Dosifica la información y el desarrollo de los acontecimientos y organiza un brillante clímax final mezclando la recreación en dibujos animados con los testimonios reales.

La solución visual básica de este documental, y que permite componerlo completamente, son los dibujos animados y la invención de las escenas que se cuentan con ellos. Los dibujos animados son un recurso que soporta la estructura de la historia contada y lo que consigue una auténtica dimensión emocional, como se espera de una historia de ficción. Hay que recordar que la reconstrucción o ficcionalización de sucesos, que en este caso es total al ser dibujos y haberse inventado por completo los diálogos, no implica necesariamente un relato dramático ni el uso de recursos de guion de ficción, como explica en el siguiente apartado.

Castillo de Olite nunca deja de ser un documental. El aporte de datos, mapas, documentos, testigos e imágenes de archivo resulta muy completo. El documental finaliza, como tantas películas de ficción, señalando qué fue de cada uno de los personajes vistos durante la película después de los hechos narrados.

Mirando al cielo (2008) se crea a partir de una dramatización completa. La historia de los bombardeos a Barcelona durante la Guerra Civil se cuenta en este caso a través de una ficción: la historia de una mujer, que hace de directora del propio documental que se ve, y que hoy en día quiere que uno de los aviadores italianos que bombardearon Barcelona pida perdón a su abuelo, soldado en 1938 en las baterías antiaéreas de la ciudad condal. El drama se incrementa, porque el abuelo padece alzhéimer, mientras que el antiguo soldado italiano no quiere recordar. El documental sigue los esfuerzos de la protagonista para que el italiano se atreva a recordar y pedir perdón. Esta historia se construye en tres actos, con sus respectivos puntos de giro y un clímax final. A su alrededor aparecen las localizaciones y entrevistas a los diversos testigos y expertos que narran lo que fueron los hechos.

La solución visual está clara: grabar una ficción con actores para contar una historia. Se completa con las entrevistas documentales sobre el tema a lo que se unen algunas infografías e imágenes de archivo. Una historia principal: la supuesta directora del documental (no lo es) en su búsqueda del fascista y exigencia de que pida perdón a su abuelo. Y unas subtramas: la relación de los dos soldados, tanto en el pasado, sin

conocerse, como en el presente, encontrándose. Y la historia de la madre de Goytisolo (contada también con la mezcla de ficción y realidad).

En el territorio de la ficción cinematográfica las subtramas son consustanciales a la manera de elaborar una historia. La trama principal necesita de unas cuantas subtramas que la acompañen e incluso le den dimensión. Sin embargo, en los documentales la existencia de subtramas es muy escasa. En los documentales analizados solo se han encontrado lo que se pueden considerar subtramas en los que utilizan esta estrategia y, en menor medida, en la del predominio del personaje. Cuando un documental, aunque incorpore otro tipo de estrategia, usa un cierto esquema dramático, como es el caso de *La sombra del iceberg* (2008), también encaja bien la existencia de las subtramas. En definitiva, cuando en un documental se crea una dramatización es posible generar subtramas al modo de la ficción. En el resto de documentales todo lo que sea añadir una pequeña historia a la historia principal que se cuenta termina ensuciando el documental. *Castillo de Olite*, *Azaña* y *Noticias de una guerra* generan también verdaderas subtramas que se presentan durante el documental mediante varias secuencias repartidas en el metraje: en *Castillo de Olite* las historias de Virgili y Cristóbal Guirao, en *Azaña* la de Antonio Olot y en *Noticias de una guerra* la de Durruti.

Más común es encontrar pequeños temas que se narran de un tirón. Empiezan y terminan en una misma secuencia. Se puede considerar que es la manera que tienen los documentales de incorporar pequeñas historias. La relación suele ser sin más temática o incluso circunstancial, es decir, no provocada tanto por el tema general del documental como por algo que viene al caso en un determinado momento. En *Camaradas* más que subtramas existen secuencias independientes de este estilo que empiezan y terminan sin interrupciones (Incursión en el Valle de Arán, empresa en Toulouse, falsificador del PCE). De igual modo en *Vivir de pie*, durante unos minutos, se habla del anarquismo en el exilio y sus intentos de atentar contra Franco. En *Ciudadano Negrín* los nietos, narradores en gran parte del documental, y su madre sí configuran una verdadera subtrama. En *Castelao e os irmans da liberdade* y en *Los otros guernicas* no hay subtramas sino pequeñas secuencias independientes.

En este tipo de documentales donde coexisten dos historias principales simultáneas, la inventada (ficción) y la documental, es muy importante la unión natural de ambas para que la estructura esté completa y sea una, un solo relato, un documental.

En este caso, la directora del documental a la vez que protagoniza la historia principal realiza las entrevistas documentales a testigos y se informa así de los sucesos de 1938. La unión total se da, acertadamente, en el clímax final en el cual mientras el fascista lee *El infierno* de Dante, y entra a oírle el abuelo, el espectador presencia los bombardeos de 1938. En *Los que quisieron matar a Franco* el relato de ficción y el relato histórico quedan unidos sólo temáticamente. La historia de ficción del camarero mexicano que quiere matar a Franco da paso a los diversos intentos reales de acabar con el dictador.

Azaña es otra propuesta donde se cruzan los dos niveles de lectura. La historia de Azaña durante la guerra está contada mediante en una reconstrucción completa con actores, escenarios, diálogos, atrezzo, etc. En definitiva, como en cualquier película de época. Este documental aparece clasificado en la Wikipedia como película en clave documental. ¿Por qué película? Por lo que se acaba de decir. ¿Por qué documental? Porque la “película” se rompe numerosas veces, más cuanto más se acerca el final, y se deja de ver sin más, para que se cuente y explique. Es decir, hay análisis y evaluación de los hechos y la época. No solo se contempla un mundo como en cualquier película, sino que se habla y analiza ese mundo. Se trata de la unión de ambos elementos, porque es una sola obra y no dos distintas puestas juntas. En este caso, se consigue mediante el uso doble de los actores: por un lado, interpretan a sus personajes y por otro abandonan la representación y hablan sobre los personajes que les ha tocado representar y los hechos a los que se enfrentaron. En definitiva, los actores actúan dos veces y representan un doble papel: hacen de su personaje y hacen de personas actuales que reflexionan sobre esos personajes. El culmen de este desdoblamiento lo lleva a cabo el actor que interpreta a Azaña, especialmente en la escena de la muerte del protagonista donde aparece como tal y como el actor que está teniendo que interpretar a Azaña en sus últimos momentos. Esto se utiliza en el documental para hacer el análisis histórico a la vez que es el instrumento para hacer un final moralizante y político.

En la escena final del velatorio están presentes, velando el cadáver de Azaña, su esposa, Sarabia, Olot, un cura y una monja. En se momento, por detrás de los asistentes y sin que estos se inmuten, aparece el actor que hace de Azaña, a la vez está muerto en la cama, y se dirige a cámara:

“El hombre es lo que hace, escribía Malraux, y a veces también es lo que dice. Lo que voy a leer es para más de uno el auténtico testamento de Azaña, (y lee la disertación que

acaba en “Paz, piedad, perdón”) ... es un discurso triste. No hubo paz, ni hubo piedad. Y en cuanto al perdón... Yo prefiero recordar a Azaña por su discurso del 9 de abril del 33 en la plaza de toros de Bilbao por dos razones... habla de paz... y de la República como una posibilidad de transformación moral... y al servicio de los ciudadanos.

Yo como actor (sic), me he dejado arrastrar por el personaje, me ha ganado Azaña, en dos aspectos: en esa voluntad suya de revolucionar el país... y también en lo trágico del personaje... todas sus ideas... ideales se vieron ahogados en el golpe de estado, en la violencia, en la guerra civil. Tal vez no estuvo a la altura de lo que la historia exigía de él, pero en todo caso ha sido lo más elevado que ha dado la vida política española.”

En ese momento el actor hace referencia a la escena con la que comenzó el documental y que se vuelve a ver: Azaña saluda diciendo “Hasta la tercera República”. A continuación, sigue el actor:

“Esperemos que la III República venga de la mano de hombres y mujeres de la talla de Manuel Azaña. Al menos así lo esperamos”.

Sería un error considerar sin más que lo que aquí se hace es mezclar recursos de la ficción y del documental como si fuesen dos mundos separados. En lo que son sus recursos narrativos, incluidos los visuales, ficción y documental, son dos mundos que comparten un mismo lenguaje y como tal lo usan siendo conscientes de que se está creando una sola obra. Considerar que este tipo de documentales son un cruce o una mezcla de recursos de ficción y documental no permite adentrarse en la unidad del relato.

Azaña es documental o si se quiere una película documental. Es decir, algo que no pretende ser todo o solo ficción; algo que pretende saber-reconstruir-preguntarse-indagar-investigar... ¡la historia! Y para eso emplea los medios del lenguaje audiovisual que considera expresan mejor lo que se pretende contar: los que se consideran típicos del documental (entrevistas, locución, etc.) y los que se consideran típicos de la ficción (interpretación y puesta en escena, recursos dramáticos, etc.) Pero todo son recursos del lenguaje audiovisual.

Azaña, entre los documentales analizados, junto con *Mirando al cielo*, es el documental que más recursos dramáticos utiliza: reconstrucciones con actores gracias a las cuales el público ve lo que pasó. Presentación de personaje y conflicto del mismo (suma de sus deseos y los obstáculos para alcanzarlos). Anticipación y cumplimiento en

dos ocasiones (Lolita, la esposa de Azaña, dice que oye voces de niños y dos escenas después Azaña va en busca de esas voces y las encuentra. En una escena se habla del mitin en el teatro Pardiñas y dos escenas después se hace la secuencia de ese mitin.). Escenas puras de creación del personaje donde no se desarrolla la trama. Y, muy especialmente, los silencios. Un silencio en un documental es prácticamente imposible de hacer ya que la narración está siempre muy dependiente del aporte de datos y la exposición del tema. Para que funcione un silencio tiene que estar cargado de contenido y esto en ficción se consigue habitualmente generando momentos dramáticos en los que se ve al personaje añorar-sufrir-esperar-etc. En este caso hay dos silencios, el primero en la cuarta secuencia, en la cual Azaña se acuesta. La escena no se corta, sino que se queda con el personaje y la narración con esos segundos de silencio pasa a contar dramáticamente la situación en la que se encuentra el protagonista. En otra escena se ve a Azaña escribir a solas.

Azaña es un brillante ejemplo de documental con un variado y audaz uso de multitud de instrumentos del lenguaje audiovisual. Su estrategia narrativa pasa por desarrollar una trama y un personaje, y para eso se hace, entre otras cosas, una reconstrucción. Dada la presencia constante de otros recursos, se puede considerar un documental experimental en el sentido de haber hecho propuestas poco frecuentes e innovadoras. Por ejemplo, y por último, el pequeño detalle de mostrar un periódico-documento pero insertando en él la foto no del personaje real, en este caso Companys, sino del actor que lo ha interpretado antes en el documental.

3.3.4. Reconstrucción.

En esta estrategia narrativa lo esencial es la opción por la reconstrucción de los hechos o su simulación. Los documentales antes mencionados (*Azaña*, *Mirando al cielo*, *Los que quisieron matar a Franco*, *Noticias de una guerra*, *Castillo de Olite* y *Castelao e os irmans da liberdade*) incluyen reconstrucciones, pero en ellos lo esencial narrativamente es la apuesta por la creación de una trama y en *Castelao e os irmans da liberdade* por la creación de un personaje. Pero reconstruir no implica crear una estructura dramática completa.

Tanto para denominar a esta estrategia narrativa como para denominar el hecho de recrear unos acontecimientos se ha optado por la palabra reconstrucción y no por ficcionalización. El motivo es que este tipo de escenas tienen una finalidad documental directa, nunca se está intentando fingir ni hacer ficción sino demostrar, y esto con la palabra reconstrucción parece que queda más claro. Además, ni ficcionar ni ficcionalización son palabras que estén en el diccionario, aunque su uso vaya en aumento para denominar programas (*reality shows*, *talk shows*) del tipo de la MTV donde se ven acciones que parecen espontáneas y reales pero que están guionizadas.

En esta estrategia las reconstrucciones son el recurso que permite hacer-narrar el documental. La finalidad de las reconstrucciones es demostrativa y no tratan de elaborar un relato dramático o de ficción. Las reconstrucciones muestran los acontecimientos y a las personas para avanzar en la narración de la historia. Los documentales que usan esta estrategia son *El campo de Argelers* y *Las cajas españolas*.

El campo de Argelers evoca la existencia del campo de concentración de Argeles sur Mer (Pirineos Orientales), desde su creación en enero de 1939 hasta su cierre en septiembre de 1941. *Las cajas españolas* reconstruye las vicisitudes y el recorrido de las pinturas de museo del Prado, desde que fueron embaladas en un total de 1.868 cajas hasta su llegada a Ginebra y vuelta a España. En los dos documentales se llevan a cabo reconstrucciones minuciosas y de gran calidad mezcladas con imágenes de archivo y otros recursos.

En *Las cajas españolas* un locutor narra los hechos de forma estrictamente cronológica. La reconstrucción permite en todo momento comprobar lo que se está diciendo, la imagen siempre corrobora lo que se dice y expone. La sensación de que todo ocurrió como se dice es total. La unión de palabra e imagen es plena. El montaje es siempre demostrativo y el interés de la historia se confía a la propia sucesión de los hechos que acontecieron.

Alberto Porlán, su director, diferencia bien una dramatización de una reconstrucción en la que entre otras cosas no hacen falta actores, “no hay dramatización de los hechos, no aparecen personajes hablando entre sí, sino que sólo se ven

figurantes”¹⁸⁶. Se trata simplemente de reconstruir las acciones y sucesos sin incorporar nada más ni idear ningún diálogo.

Frente al documental, más común, que usa entrevistas a testigos *Las cajas españolas* es un relato continuado. En el momento de su estreno Alberto Porlan declaró: "Queríamos que el espectador siguiera los hechos sin interrupciones. Que el propio desarrollo de los acontecimientos históricos asumiese el rol de guion cinematográfico"¹⁸⁷. Para que las reconstrucciones fluyesen con más facilidad, junto con las imágenes de archivo y el abundante material fotográfico, además de postproducirlas para que pareciesen de época, se renunció al plano-contraplano, al zoom y a los movimientos de cámara manuales. *Las cajas españolas* realiza una completa reconstrucción de los hechos intentando, a su vez, distribuir y contar esos propios hechos de manera interesante, lo cual lo acerca a la generación de una trama de acontecimientos sucesos.

El campo de Argelers incorpora reconstrucciones de otra manera. Los actores dialogan y las escenas están en color y no pretenden parecer de época, pero si demostrar lo que se considera que pasó. Al poco de empezar el documental la locutora dice explícitamente que las recreaciones muestran los hechos como fueron: “Estas imágenes muestran el Campo de Argelers tal y como lo recuerdan los testimonios”, y termina diciendo “aquí podemos ver a unos hombres...”. Es decir que la reconstrucción, la invención, se toma como certificado de autenticidad de lo que pasó hace años. Si se dice que hubo enfermedades y se hizo una enfermería: se ve una reconstrucción de lo dicho. Cuando se habla de que los que estaban en el Campo eran republicanos dignos: se ve una reconstrucción donde hay camaradería, levantan el puño y cantan. Cuando se afirma que hubo violaciones: se hace la escena de una violación. Las mujeres protestaron: recreación de una cacerolada. Hubo castigos: recreación de los castigos, etc. En definitiva, la recreación permite narrar y se emplea y actúa como el documento y la demostración de lo que sucedió hace años.

La narración es cronológica. Comienza con la creación del campo y llega hasta su cierre definitivo con el que también finaliza el documental. Una locutora conduce la narración y, a su alrededor, se mueven numerosos testimonios junto con las imágenes de

¹⁸⁶ *El Periódico de Extremadura*. 5 de febrero de 2016.

¹⁸⁷ *El País*. 12 de noviembre de 2004.

archivo y las recreaciones. Entre el principio y el final se abren subtemas: la enfermería, la construcción de los barracones, organización interna, las embarazadas, etc. El documental avanza pasando por diversos temas sin intentar crear una trama dramática completa.

Las reconstrucciones son un elemento que se emplea en otros muchos documentales, son una herramienta más a disposición del documentalista, pero que no son tan abundantes como para constituir la base del documental. Entre estos destacan *El honor de las injurias*, *Castelao e os irmans da liberdade* y *Exilios*.

3.3.5. Narración expositivo-cronológica.

Este planteamiento es muy común entre los documentales. Se empieza por el principio de la historia abordada, se acaba en el final de la misma, y los hechos se desarrollan según fueron pasando. Se acaban de citar dos ejemplos así, *El campo de Argelers* y *Las cajas españolas*. La narración expositivo-cronológica se convierte en una estrategia organizativa del relato sin que exista ningún otro apoyo. Un suceso o una vida se exponen con el orden temporal de los acontecimientos. El orden de exposición del relato queda claro y solo falta usar diversos recursos del documental, que, en este caso, suelen ser los más habituales (locutor, entrevistas, imagen de archivo y fotos).

En muchos documentales una parte de los acontecimientos se presentan según fueron pasando en el tiempo y más en los documentales históricos donde el devenir de las cosas es esencial para entender el porqué de lo que pasó. Esto sucede, por ejemplo, en *El honor de las Injurias*, *Ciudadano Negrín*, *Castelao e os irmans de liberdade*, *Exilios*, *Celuloide colectivo* y *Los otros guernicas*, además de los ya citados *El campo de Argelers* y *Las cajas españolas*. Pero en todos estos casos la cronología no es el factor determinante para la creación de la forma del relato

Pertenecen a esta estrategia *40 años y un día* (2007) y *Crónicas da Galiza mártir* (2013). *40 años y un día*, como dice su afiche, cuenta la historia de la vida en las cárceles del franquismo y la evolución del sistema penitenciario español desde el año 1936 hasta finales de los años 70 del siglo XX contada a través de testimonios de personas presas en España durante este periodo. Como reconoce el director del documental se trata de un

intento fallido, porque no era posible contar dos historias como si fuesen solo una. La vida de los presos políticos fue muy diferente a la de los presos comunes y viceversa, por mucho que coincidan en el lugar y el tiempo. El documental, muy trabajado, se convierte en un informe del que solo se consigue escapar a través de algunas entrevistas. La voz de un locutor, en este caso una voz de prestigio como la de Iñaki Gabilondo, narra los hechos. Los entrevistados sirven para ilustrar o corroborar lo que ha dicho o presentado la voz *over*. Todo se desarrolla y expone cronológicamente y se marcan con rótulos las distintas etapas. La ventaja visual de este documental se centra en el abundante material de archivo existente al que solo hubo que añadir un poco de grabación actual de algunas cárceles. Este desarrollo permite intercalar lo relacionado con los presos comunes y lo relacionado con los presos políticos.

En *Crónicas da Galiza mártir* una voz *over* expone todo el documental: un relato de la represión franquista en Galicia desde el inicio de la Guerra Civil. Todas las imágenes están al servicio de la narración. El locutor relata los hechos y las entrevistas ilustran algunos acontecimientos. Estas entrevistas son más documentos que documental. Es decir, el peso del documental y de su intención lo lleva de tal manera la voz que las entrevistas son solo corroborativas y no tanto narrativas. Como muestra de la voz del locutor puede mencionarse el arranque mismo del documental donde se marca muy bien el punto de vista y la finalidad del documental:

“70 años después del levantamiento fascista de 1936, una pequeña parte de la sociedad sigue reclamando justicia a la dignidad de los miles de mujeres y hombres que dieron su vida por la democracia, la libertad y la transformación progresista de nuestra sociedad.

Los rostros de la dignidad expresados en miles de fusilados, detenidos, desaparecidos, presos, torturados, huidos, exiliados, deportados y expedientados por causas políticas, religiosas, o culturales, dan testimonio de una historia heroica, pero también silenciada y desconocida.

Transcurridos más de 30 años de la finalización de la dictadura, los rostros de la desmemoria se dibujan con el trazo trémulo del desconocimiento, del silencio y la indiferencia de cara a unos crímenes de lesa humanidad que cuestionan la calidad de nuestra actual y futura convivencia. El comportamiento distante de nuestra sociedad, moldeada material, espiritual y psicológicamente por el franquismo es la consecuencia

más clara de la metodología del terrorismo de estado y genocidio aplicado por el golpe militar y fascista de 1936

La democracia republicana instaurada el 14 de abril de 1931 y destrozada el 18 de julio de 1936 significó para Galicia el inicio de un proceso de modernización y transformación social nunca antes conocido. 5 años de ilusiones contra siglos de maltratos. 5 años de derechos contra siglos de desprecios. 5 años de sueños contra siglos de pesadillas.

1931, 32, 33, 34, 35, 36. Bajo el mando democrático de la II República germinaba la conspiración golpista. La oligarquía contra la ciudadanía. El fundamentalismo contra la inteligencia. El militarismo contra la tolerancia. El falangismo contra la democracia. La guerra contra la paz. La muerte contra la vida. 1936.”

El peligro de la estrategia expositivo-cronológica es que, si no está muy bien documentada y aporta en cada tramo del documental alguna información sustanciosa o inesperada, se vuelve previsible. Cabe también la posibilidad de que se convierta en un informe que derive en discurso. La estrategia expositivo-cronológica, al primar lo expositivo, encuentra dificultades para aprovechar bien los diversos recursos estrictamente audiovisuales.

3.3.6. Discurso visual.

Como ya se vio con antelación la estrategia narrativa debe aportar dos soluciones: la narrativa y la visual. Pues bien, hay ocasiones en las que lo visual es capaz de organizar todo el relato, ser el motivo del documental o constituir la fuerza del mismo. En la historia del documental no es infrecuente que existan documentales motivados por la existencia previa de imágenes. Ya se citó *Grizzly man* donde Werner Herzog usó las grabaciones que durante años había hecho Timoyhy Treadwell. *Noche y niebla* basa gran parte de su fuerza en las imágenes, a la vez que es posible gracias a ellas. Otro ejemplo paradigmático es *The family album*¹⁸⁸ en el que a partir de las imágenes de una vasta colección de películas caseras se recorre el ciclo desde el nacimiento hasta la muerte.

¹⁸⁸ Berliner, Alan. *The family album*. Estados Unidos. 1988.

En este estudio cabe citar los documentales *Hollywood contra Franco* (2008), *Celuloide colectivo* (2009) y el ya citado en otra estrategia *El honor de las Injurias* (2007). *Hollywood contra Franco* (2008) y *Celuloide colectivo* se hacen a partir de las películas de las que hablan. En el primer caso el cine americano referido a la guerra civil y en el segundo al cine realizado por los anarquistas durante la propia guerra. Las imágenes existentes no solo facilitan hacer los documentales, sino que son el motivo para que se hayan hecho. De lo que se habla en los documentales es de lo que se puede ver y no se habla de nada que no se pueda enseñar. En la existencia y la fuerza de las imágenes están los documentales.

Un documental con esta estrategia parte de las imágenes con las que cuenta o idea. La manera de usar y disponer las imágenes es la clave de estos trabajos. *Celuloide colectivo* hace una organización cronológica de los hechos: de la socialización inicial al fin del predominio anarquista, a las producciones oficiales y al fin de la guerra con derrota. Las entrevistas son un aporte fundamental para la narración, pero también existe el complemento de la voz en off. Como al parecer casi todo el celuloide se ha perdido, el documental tiene la prudencia y sabiduría audiovisual de hablar solo de las cosas de las que se conservan imágenes. Lo mejor son los momentos donde se cuentan películas y se ven los ejemplos de lo que se explica, siendo numerosos los fragmentos de películas que se ven enteros.

Hollywood contra Franco añade, a las propias películas y su explicación y contexto, la historia de los brigadistas internacionales norteamericanos. Esta forma de proceder provoca que, en parte, se ensucie la narración porque se trata de dos historias distintas que con dificultad se logran coordinar. La unión de las dos historias se hace a través de la historia de Alvah Bessie, brigadista y posterior guionista en Hollywood. El final del documental es la visita a España de un hijo de Alvah Bessie al que recibe Roman Gubern, el cual, además, empieza el documental como un experto al que se entrevista, para a los pocos minutos pasar a ser una voz en off y al final terminar siendo una especie de protagonista. El documental no deja de ser interesante pero su estructura interna termina bastante resentida.

El honor de las Injurias fue citado como un documental en el que la presencia del director es determinante. También podría haber sido citado en el predominio del personaje porque trata exclusivamente de Felipe Sandoval. Por último, ha sido citado

como un documental donde hay reconstrucciones significativas. Esto deja claro lo singular que es este documental, en el que también se lleva a cabo una auténtica investigación con la localización de algún documento inédito como es la confesión final de Felipe Sandoval.

Tanto la grabación, como la edición y postproducción consiguen que el documental adquiera una imagen poderosa que traduzca no solo por dónde va la historia sino, sobre todo, el estado anímico por el que pasa en cada momento. El discurso visual genera no pocos momentos poéticos y metafóricos. La unión de todos estos elementos coordinados por, según afirma el afiche, el “empeño del narrador por investigar” y seguir la negra estela del protagonista por ciudades, archivos y registros hacen de este trabajo un buen ejemplo de documental experimental.

3.3.7. Discurso oral.

La estrategia narrativa de discurso oral opta por la realización de multitud de entrevistas para llevar a cabo la narración del tema que se trata a través de ellas. La narración se basa en la unión de las entrevistas: la voz del locutor desaparece. En el relato formado por la sucesión de entrevistas se puede optar por un desarrollo cronológico o temático, incluso puede haber alguna de las personas entrevistadas que reciba un tratamiento de personaje, pero lo esencial es que el documental se plantea y resuelve como la suma de testimonios orales, en los que, en algunos casos, se prescinde de recursos visuales de localizaciones, fotografías, imágenes de archivo, etc.

Las entrevistas a testigos de acontecimientos históricos pueden considerarse uno de los principales recursos de los documentales históricos y consiguen transmitir, gracias a la fuerza y credibilidad del testimonio personal, la realidad y la vida de una época pasada. En este caso, como se ha dicho, dejan de considerarse un recurso más, y pasan a configurar ellas mismas todo el relato. El discurso oral no es una suma de testimonios sino la elaboración de un discurso unitario y nuevo a partir de los testimonios recogidos. Responden a esta tendencia los siguientes documentales: *Ezkaba* (2006), *La guerra cotidiana* (2002), *La guerrilla de la memoria* (2002), *L'escaezu* (2009), *Los niños de Rusia* (2001), *Los perdedores* (2007) y *Memorias rotas* (2010).

Ezkaba cuenta la fracasada fuga masiva de la cárcel del mismo nombre en 1938. El documental se elabora mediante entrevistas a personas que estuvieron presas, familiares y descendientes. Sus testimonios no solo son la base del relato, sino que aparecen como la única fuente y herramienta para componerlo. No se cuenta con el apoyo de un locutor ni con entrevistas a expertos. En este caso también se añaden al comienzo algunas entrevistas hechas hoy en día sobre si se conoce o no la fuga de presos de 1938 para denunciar el olvido en el que han caído estos hechos. Visualmente se cuenta con tomas actuales de la propia construcción de la que se habla y que fue cárcel en 1938.

En *La guerra cotidiana* veintidós mujeres cuentan el día a día y la repercusión de los acontecimientos de la época en sus vidas. Empieza con la proclamación de la II República y termina con el final de la guerra. Se abordan temas muy diversos: comida, distracciones, trabajo... En este caso también se añade un locutor que da paso a las distintas fases de manera informativa y a algunas entrevistadas para decir solo en qué organización militaban o donde trabajaban. Visualmente se graban algunas de las localizaciones que se citan, unos pocos objetos y fotos que aportan unas entrevistadas y bastante material de archivo de cine.

La guerrilla de la memoria contiene el mismo planteamiento. En este caso el tema es la guerrilla antifranquista, el maquis. Para dar un sentido de unidad al documental, un recorrido circular, se empieza y termina con el mismo entrevistado. Al comienzo se le acompaña a una oficina de la asociación de guerrilleros, y al final ese mismo entrevistado sale de la misma oficina. Se trata el origen, la ayuda de los campesinos, las acciones-organización, la evolución, qué pasó tras la II Guerra Mundial, la derrota, cárcel, muertes y, por último, se hace una reivindicación -y homenaje- de la memoria. La historia se compone solo con los recuerdos de los entrevistados. El capítulo 5 se dedica entero a las entrevistas, constituyendo un claro ejemplo de historia oral, de sus características y condicionantes. Baste por ahora simplemente con decir que las entrevistas a testigos y familiares son una fuente documental distintiva del lenguaje audiovisual; proporcionan información, en no pocos casos emoción y también dejan ver la huella del paso del tiempo en los propios recuerdos. Dicho de otra manera “es posible encontrar hombres equivocados acerca de lo que creían ser, pero no acerca de lo que creían pensar... si bien

no fue éste su verdadero pasado, sí se trata de sus verdaderos recuerdos”¹⁸⁹ (actuales). Saber hacer y emplear críticamente las entrevistas a testigos es una habilidad distintiva del realizador de documentales históricos.

L'escaezu y *Los niños de Rusia* tratan sobre los millares de niños que fueron evacuados a distintos países para alejarlos de los pesares del conflicto. Se entrevista a los ancianos que fueron niños y que, en estos casos, fueron llevados a la Unión Soviética. En *Los niños de Rusia* se presenta el tema al principio con un texto: “Durante la Guerra Civil Española (1936-1939) 3000 niños fueron evacuados temporalmente de España a la Unión Soviética, huyendo de las penalidades de la contienda.” A continuación, simplemente se engarzan las intervenciones respetando el orden cronológico de los sucesos. No se especifica el nombre de los entrevistados mientras hablan. *L'escaezu* inicia el tema con unas breves frases del director (que no vuelve a aparecer). Para dar unidad al documental se plantea una actuación de un grupo musical en Moscú que llega al final. Ambos documentales se abandonan al interés que pueden generar los testimonios recogidos. Visualmente la presencia de los propios entrevistados llena casi todos los minutos de los documentales. Los dos recurren a las imágenes de archivo de la despedida de los niños en 1937. *Los niños de Rusia*, más trabajado, aporta fotos de los entrevistados e imágenes de archivo soviéticas.

Memorias rotas representa un caso distinto. Reconstruye mediante testimonios un suceso de octubre de 1937 en Galicia. Para ello recoge los testimonios de algunas personas y de familiares de los testigos, pero añadiendo a varios expertos que facilitan que la historia avance y, a su vez, contextualicen los acontecimientos. La función de uno de ellos casi llega a ser la de un locutor. Los entrevistados son todos del mismo pueblo donde sucedieron los hechos. Hay una canción que aparece por fragmentos a lo largo del documental. Casi al final se descubre, ya que entre varios van diciendo distintos versos, que es una canción que permaneció en la memoria de todos y que narra lo sucedido. Solo al final el espectador descubre a la anciana que la ha estado interpretando. El documental se organiza en tres partes. La primera media hora presenta los antecedentes para llegar a los sucesos de la muerte. La segunda media hora da cuenta del día de la muerte y, finalmente, el remate de la historia es la vinculación con la actualidad a través de un

¹⁸⁹ Chesterton, G.K. *Breve historia de Inglaterra*. Editorial Acantilado. Barcelona 2005. P 36.

homenaje. La escena final con un nuevo entierro sí configura un clímax que cierra el documental. Este documental, basado en un discurso oral, se configura internamente con una trama facilitada por el uso de expertos, en la que todo está referido a un suceso concreto trágico.

Los perdedores cuenta la historia de los soldados musulmanes de Marruecos que, como dice el afiche del documental, “combatieron en la Guerra Civil española, y sin los cuales, Franco nunca hubiera podido ganar la guerra. La película realiza un recorrido por aquellos episodios que vinculan los hechos históricos de los años treinta en España con el creciente conflicto actual que enfrenta a las culturas.”

Visualmente es el documental de este estilo que cuenta con más imágenes: grabación actual en Marruecos y en varios puntos de España, imágenes de archivo, documentos y fotografías. La unión de entrevistas a diversos ancianos que combatieron en la guerra justifica el documental y se sigue con orden. Pero la aparición de entrevistas a historiadores y diversos intelectuales que hablan no del asunto concreto del documental, sino de una visión político-cultural de lo que han sido las relaciones entre España y Marruecos a lo largo de la historia, rompe la unidad del relato de la guerra: aparecen diversos asuntos deslavazados, como puede ser la reivindicación de la reapertura de los cementerios de los soldados musulmanes apoyada en argumentaciones de la memoria histórica.

3.3.8. Investigación.

La estrategia narrativa de investigación no hace referencia a la labor investigadora llevada a cabo. Esta estrategia narra un acontecimiento como si se tratase de una investigación. Todo se presenta y se narra como el avance, según se suceden las escenas y los minutos, en el descubrimiento de un tema. El interés del documental se alimenta de la intriga, los interrogantes, las preguntas y las expectativas que se generan según se simula que se suceden los hallazgos, se investiga, alrededor del tema que se trata.

La sombra del iceberg (2008) utiliza, por ejemplo, esta estrategia. Cuenta la investigación que se realiza para descubrir si la famosa foto de Robert Capa de la muerte del miliciano es verdadera o falsa. *O segredo da Frouxeira* (2010) también investiga la

muerte de Alejandro Porto. *Lorca, el mar deja de moverse* (2006) y *Tras un largo silencio* (2006) tratan de la muerte de Lorca y de la búsqueda de unas fosas. *O segredo da Frouxeira* y *Lorca, el mar deja de moverse* no requirieron ninguna investigación por parte de los autores de los documentales, simplemente se enfrentan a temas ya conocidos, pero que se presentan como una investigación: las pesquisas necesarias para desentrañar un tema. *Tras un largo silencio* observa en directo la búsqueda de unas fosas de la Guerra Civil. No es el caso de *La sombra del iceberg* en el que los autores hicieron una auténtica investigación para realizar el documental. Pero lo interesante en los cuatro documentales es que adoptan un esquema similar de relato, hayan hecho ellos mismos o no una investigación: hay un asunto intrigante y secreto o desconocido, se formulan preguntas, se buscan respuestas, surgen cosas inesperadas que plantean nuevas preguntas, se viaja, se interroga a gente, se visitan archivos, etc, y así hasta llegar a un final que termina respondiendo a lo planteado al inicio.

Esta estrategia supone que hay alguien que investiga. La presencia del investigador ayuda a construir narrativamente el documental. En *La sombra del iceberg* son los propios autores, presentes como narradores, pero no visualmente, los que investigan y hacen partícipes a los espectadores de sus preguntas, perplejidades y hallazgos. Así, el espectador acompaña a los realizadores en su búsqueda y pesquisas. Los autores dicen lo que piensan y dónde viajan, a quién buscan y si lo encuentran o no. En *O segredo da Frouxeira* el protagonista de la investigación es un familiar de Alejandro Porto, al que se ve y oye, y el documental da cuenta de sus pesquisas. *Tras un largo silencio* sigue la aventura de un grupo de arqueólogos para tratar de encontrar unas fosas de la Guerra Civil.

Lorca, el mar deja de moverse intenta averiguar cómo fue el asesinato de Federico García Lorca, pero no deposita en manos de nadie la investigación; así, el documental, a pesar de que va planteando preguntas y busca las respuestas termina pareciéndose a un informe. Las preguntas son más meros enunciadores de temas que problemas que haya que resolver o desentrañar. De esta manera el documental deriva hacia lo meramente expositivo, salvo en el minuto 60 donde se plantea la pregunta “¿Por qué nadie de la familia de Lorca avisó a los Rosales tras la visita del capitán Rojas?” que sí genera un auténtico interrogante. *Lorca, el mar deja de moverse* no se decide por una estrategia narrativa clara y mezcla recursos que con dificultad se juntan de manera unitaria. Para tratar de salvar este inconveniente recurre a otro tipo de elementos como, por ejemplo,

que cada varios minutos aparezca un pintor mientras va haciendo un retrato de Lorca en “busca de su mirada”. Al final, en el momento en que se cuenta la muerte de Federico, el pintor tira un brochazo sobre la cara del retrato que se supone ya ha terminado. Este y otros recursos mezclados intentan proporcionar esa unidad interna al propio relato de la que adolece.

Tras un largo silencio da cuenta del día a día de la investigación que otros, los arqueólogos, emprenden. Por tanto, no se trata de una investigación realizada y luego contada. *Tras un largo silencio* está sometido a la incertidumbre de lo que terminará pasando en realidad frente a la cámara. Este seguimiento no es suficiente para configurar todo el documental, pero sí para crear una estructura que se completa con otros elementos, como los testimonios de los parientes de los difuntos buscados.

Un recurso visual que funciona muy bien en la estrategia narrativa de investigación es grabar “el viaje”. *Tras un largo silencio* maneja los desplazamientos en coche buscando los sitios, los restos, las antiguas casas. El resto de los documentales tienen también este tipo de imágenes que explican, o demuestran los esfuerzos por buscar e investigar. Aeropuertos, estaciones, carreteras, caminos, pasillos, etc. son imágenes no solo de transición o de recurso sino imágenes cargadas de contenido investigador. Imágenes demostrativas, documentos audiovisuales, de las afirmaciones que se presentan. Otro recurso visual característico de esta estrategia es la visión de la visita a un archivo y el correspondiente manejo de documentos.

O segredo da Frouxeira hace participe al espectador de una intriga: hay que descubrir quién era Alejandro Porto y porqué lo mataron, hasta ahora todo es secreto. *La sombra del iceberg* se plantea una pregunta “¿Es auténtica la foto del miliciano muerto?” Y todo el documental responde a la pregunta. Los cuatro documentales se dividen en partes o capítulos según surgen preguntas. Estas preguntas se llegan a poner por escrito en todos salvo en *O segredo da Frouxeira*. Es la manera formal de plantear la investigación y de dividir en bloques el documental.

La estrategia de investigación permite incorporar diversos recursos dramáticos, como pueden ser escenas a modo de puntos de giro dado lo inesperado y sorprendente de un hallazgo; o, como en *La sombra del iceberg*, generar personajes que facilitan enfrentamientos. En este documental aparece un *malo*, Whelan, depositario de la

memoria de Robert Capa, que trata de impedir que sigan investigando sobre si Capa mintió o no con su foto. En el clímax final los autores del documental se enfrentan a Whelan.

La estrategia narrativa de investigación permite a los documentales históricos hacer trabajos más vinculados al tiempo presente ya sea por el seguimiento en directo de las personas que investigan, sean los autores del documental o no, o por la grabación de las pesquisas (Desplazamientos, visitas a archivos, descubrimientos de papeles u objetos en directo, etc). Junto con algunas maneras de realizar la estrategia de presencia del director sería la manera de realizar un documental según algunas pautas del modo observacional explicado.

3.3.9. Narración en paralelo.

La maleta mexicana cuenta dos historias simultáneamente: el hallazgo de una maleta con negativos de Robert Capa, la maleta mexicana, y la excavación de una fosa de la Guerra Civil. Ambos temas están vinculados de manera temática contienda española y por el olvido. Un texto en el arranque del documental lo expone así:

“Décadas después de la Guerra Civil española, estaba prohibido mirar hacia el pasado. Hoy en día, una nueva generación se está haciendo preguntas y muchos de los secretos más dolorosos de España están saliendo a la luz.

En 2007, tres cajas con más de 4.500 negativos, popularmente conocidas como la “Maleta Mexicana”, fueron recuperadas de un armario por Trisha Ziff en la Ciudad de México, en colaboración con The International Center of Photography, Nueva York.

Estas fotografías fueron tomadas durante la Guerra Civil española por 3 amigos cuyas imágenes se han convertido en iconos del siglo XX: Robert Capa, David Seymour “Chim” y Gerda Taro.

Estas fotografías, en su mayoría desconocidas, permanecieron perdidas durante 70 años.”

Ambos temas facilitan el tratamiento visual, porque los dos permiten hacer un seguimiento de la acción y, además, la propia “Maleta mexicana”, facilita numerosas imágenes. Una narración en paralelo tiene la ventaja de aportar variedad de contenidos y

la posibilidad de que cada tema adquiriera un tratamiento distinto. En este caso, la búsqueda de los negativos se acerca en ocasiones a la labor investigadora, mientras que la excavación de la fosa se acerca a lo observacional. El problema principal de esta estrategia es conseguir una unión natural de los dos temas para que no parezcan dos documentales distintos. *La maleta mexicana* fuerza la relación entre el olvido de las fotos de Capa y el olvido de la propia historia en España. Según dice el propio documental, sacar a la luz las fotos de Capa sobre la guerra es un acto de memoria al igual que el que tienen que hacer los nietos de los protagonistas de la guerra por terminar con el silencio impuesto.

La clave de una narración en paralelo es que al final deja de ser una narración en paralelo. Es decir, que, en los últimos minutos del documental, las dos historias se relacionan y se unen. La relación de las dos historias tiene que dejar de ser solo temática y encontrar un nuevo engarce. *La maleta mexicana* no acaba de ser un buen ejemplo de esta estrategia porque, en el tramo final, predomina el hallazgo de la “maleta mexicana”, y la excavación de la fosa termina siendo residual. Aunque las intervenciones de algunos nietos mexicanos de exiliados españoles consiguen una cierta unión de los dos temas, el documental añade unas intervenciones moralizantes y un largo texto que termina por mezclarlo todo:

“500.000 personas murieron durante la Guerra Civil española; otras 200.000 se exiliaron. De los que permanecieron, miles fueron encarcelados, torturados o asesinados en los años posteriores.

La guerra en España duró caso 3 años, pero le siguieron 36 años de represión, hasta que la muerte de Franco marcó el fin de la Dictadura. Solamente México y la extinta URSS cortaron relaciones con el régimen de terror de Franco.

Muchos fotógrafos y periodistas extranjeros viajaron a España junto con las Brigadas Internacionales. Acudieron de todo el mundo para defender una democracia que peligraba. Muchos nunca volvieron a casa.

Gerda Taro murió en España en julio de 1937. Robert Capa murió al pisar una mina en Indochina en 1954. “Chim” fue asesinado en Suez en 1956. Los tres murieron en zonas de guerra tomando fotografías.

A la memoria de Terence Flanagan, dublinés de la Brigada Connolly, a Peter Frye, neoyorquino de la Brigada Lincoln y a todos sus camaradas que lucharon en España con las Brigadas Internacionales. Para Julio”

La estrategia de narración en paralelo cuenta con ejemplos diversos en el mundo del documental. Por ejemplo, en *Asaltar los cielos*¹⁹⁰ la historia de la madre acompaña a la del hijo y protagonista del documental. O en *Cuando éramos reyes*¹⁹¹ la historia de Foreman también va salpicando el metraje hasta que se cierra a través de la declaración de un periodista. Pero ambos ejemplos hacen ver la gran dificultad de poner en pie una narración que acompañe a la principal.

3.3.10. Desarrollo temático.

Dentro de esta estrategia narrativa se encuentran *Las maestras de la República* y *Rejas en la memoria*. El primero deja claro en el título de qué trata y el segundo se explica a sí mismo de la siguiente manera:

“La voz de los vencidos, olvidados y borrados de la geografía española durante cuarenta años de dictadura no ha alcanzado la memoria colectiva democrática del país. El exilio interior, formado por miles de presos contrarios ideológicamente a la dictadura franquista, comienza en 1936 en el devastador conflicto fratricida que fue la Guerra Civil Española y concluye prácticamente con la muerte del dictador en 1975.”

Los documentales históricos versan en no pocas ocasiones simplemente de un tema. En el territorio de la ficción audiovisual se puede decir que es imposible desarrollar una narración si no la protagonizan unas personas. El personaje es algo consustancial a una historia. Sin embargo, los documentales cuentan con determinados recursos para poder desarrollar atractivamente algunas historias sin centrarlas en personajes protagonistas.

¹⁹⁰ *Asaltar los cielos*. José Luis López Linares y Javier Rioyo. España, 1996.

¹⁹¹ *Cuando éramos reyes*. Leon Gast. Estados Unidos, 1996.

Lo primero es que estén claros los propios temas (maestras, presos y represión franquista). Los recursos que se usan son los más claros que tienen los documentales: entrevistas a testigos y expertos, imágenes documentales fijas o en movimiento, localizaciones actuales y voz *over*. El esquema suele ser expositivo con una intención claramente pedagógica. La dificultad reside en conseguir que existan momentos emocionales que, en estos documentales, la casi única manera de conseguirlos es a través de los testimonios. Por último, se utiliza algún determinado recurso visual para tratar de dar unidad al conjunto. En *Las maestras de la República* consiste en una reconstrucción de época donde una maestra se mueve por las diversas estancias de un instituto para abrir y dar paso a cada nuevo apartado del que se va a hablar. En *Rejas en la memoria* el recurso visual es una pizarra en la que van apareciendo nombres, mapas y dibujos. La pizarra da paso a cada nuevo asunto que se trata dentro del mismo tema.

Si se comparan los dos documentales, la solidez del trabajo y de la documentación de *Rejas en la memoria* destaca sobre *Las maestras de la República*. Esto se debe fundamentalmente al peso que tiene el productor, FETE-UGT, en *Las maestras de la República*. No se trata de un documental con datos sobre la educación y las maestras en la República, sino de una producción que defiende una postura ideológica. La mayoría de intervenciones dejan de ser de tipo histórico para acercarse al alegato: las maestras de las que se habla pertenecían al sindicato. La obra termina siendo un homenaje a esas maestras y una llamada a recibir su herencia defendiendo la escuela pública actual, como se dice al final del documental, “luchar por una escuela solidaria es el mejor legado y el reto que tenemos hoy para continuar”.

No obstante, *Rejas en la memoria* no solo trata un tema de historia, sino que puede considerarse un buen ejemplo de cómo un documental puede contar la historia. Destaca por el rigor, la solidez, la documentación aportada y la manera en que se maneja. Incorpora abundancia de testigos en cada época de la que se habla y abundancia de expertos y puntos de vista. La voz *over* adjetiva muy poco. La locutora presenta un tema, los expertos opinan y explican, y los testigos sirven de ejemplo que ilustra lo que se dice y convierte la historia en algo que se puede ver. El tema se desarrolla cronológicamente desde el final de la guerra hasta la muerte de Franco y la actualidad.

Esta estrategia necesita especialmente de abundante material visual que documente lo que se muestra. Periódicos, fotos, material de archivo, revistas, carnés, pasaportes, objetos, etc. sirven para ilustrar y contar el tema que se desarrolla.

Finalmente, cabe mencionar un recurso que aparece con frecuencia y que, aunque no llega a ser una estrategia narrativa, es una herramienta que facilita que una narración funcione como un conjunto armónico. Se trata de la presencia de un objeto unificador. En *Las maestras de la República* se trata de la maestra y en *Rejas en la memoria*, la pizarra: su sucesiva aparición cada vez que se abre un nuevo apartado sirve de nexo al conjunto.

El objeto unificador es un primer paso o un primer escalón que permite pasar de la simple enumeración de cosas, datos o temas, o de la simple unión de entrevistas a algo organizado audiovisualmente como un conjunto. El uso de un objeto unificador se observa independientemente de la estrategia narrativa empleada. Por ejemplo, en *Lorca, el mar deja de moverse* la aparición progresiva de un pintor y de cómo avanza el retrato que hace cumple la misma función. En *Memorias rotas* se emplea una canción que aparece por partes y cantada o tarareada por diversas personas.

Por último, se ha de citar como en *L'escaezu* un grupo de música y su actuación final tratan de servir de nexo de unión al tema de los niños de la guerra en la URSS. Y en *Los héroes nunca mueren* esto se intenta con la foto de Robert Capa del miliciano muerto (pixelada al no tener autorización para usarla).

El estudio de las estrategias responde a la consideración de los documentales como narraciones. El objetivo de cada realizador al contar un tema encuentra en la estrategia narrativa su manera de plasmarse y hacerse. Los autores de los documentales, de forma más o menos explícita, tienen, junto al interés por la historia, un interés por entrar en la arena de un debate histórico que repercute en el presente. La estrategia narrativa escogida suele estar vinculada a la intención del realizador. Por ejemplo, el predominio de la trama o dramatización es el mejor camino para generar momentos emocionales que generen simpatía en el espectador hacia el tema propuesto y defendido; la estrategia de investigación es útil para desmontar estereotipos; cuando se quiere hacer un homenaje o acercarse a una apología el predominio del personaje y el discurso oral son muy útiles (Estas dos estrategias son las más utilizadas en los documentales analizados); la presencia del director facilita directamente el objetivo personal del

realizador. La estructura y la forma del relato es la que proporciona las claves interpretativas.

4. LA HISTORIA CONTADA CON IMÁGENES.

- 4. 1. Primacía de la imagen.
- 4. 2. Tipos de imágenes en los documentales históricos.
- 4. 3. El uso documental y narrativo de la imagen: el documento audiovisual.
- 4. 4. Tipos de imágenes y funciones.
- 4. 5. El montaje de las imágenes.

4. 1. Primacía de la imagen.

Un documental se ve como cualquier producto audiovisual. Las imágenes encarnan su primer y más importante elemento configurador: el elemento constitutivo y narrativo primordial. En los orígenes del cine solo existía imagen. La incorporación del sonido aumentó las posibilidades de información y la capacidad narrativa, pero, aunque todo producto audiovisual es un conjunto unitario formado por la suma simultánea de imágenes y sonidos, debe insistirse en que lo primero y eminentemente característico del lenguaje audiovisual es la imagen.

En el cine de ficción existe unanimidad en considerar a la imagen como el recurso que vertebra la narración; lo que se ve, cómo se ve y el orden en el que se ve, cuenta la película y es algo a lo que, por lo tanto, hay que prestar toda la atención. Las funciones de un director de cine se resumen básicamente en dos: dirigir a los actores y planificar cómo se rodará. El director decide la imagen puesto que lo que se verá y cómo se verá es esencial en una narración cinematográfica.

Sin embargo, cuando se habla de documentales se produce una valoración distinta. Parece que debería predominar el elemento informativo y que el lenguaje verbal es capaz de una comunicación más estructurada, directa y clara que la comunicación a través de las imágenes. El sonido, lo que se dice y oye, se valoraría, así como el elemento comunicativo primordial que vehicularía el contenido del documental.

Dentro del mundo académico las imágenes se consideran -frente a las palabras- el hándicap que impide que la altura intelectual o histórica de un documental sea grande. Se piensa que las imágenes pueden ilustrar y entretener, pero no pueden contar la historia con rigor o, como mínimo, dificultan poderlo hacer.

“Las imágenes son imitaciones misteriosas de aquellas mismas cosas que el lenguaje escrito puede desentrañar... En el mejor de los casos las imágenes pueden ilustrar una cuestión que a la larga tendrá que recurrir a las palabras para exponer su significado o implicaciones... las imágenes pueden fascinar, pero también distraen. La fuerza productiva e interpretativa reside en las palabras”¹⁹².

Incluso uno de los más clásicos y prestigiosos teóricos de los estudios sobre documental afirma:

“en el documental, mucha de la persuasión surge de la banda sonora. Desde finales de los veinte los documentalistas han dependido en gran medida del sonido en todos sus aspectos: el comentario hablado, el habla sincrónica, los efectos acústicos y la música... Los documentales dependen extraordinariamente de la palabra hablada”¹⁹³.

En los estudios y análisis semióticos el documental se considera un conjunto de signos, y se trata como un texto con significados¹⁹⁴. Las imágenes son parte de ese texto y se habla de ellas como significantes que configuran-hacen-construyen y apuntan a un significado. La imagen cuenta con una serie de herramientas (color, forma, iluminación...), para la representación. Estas herramientas se califican de significados que vienen dados por la retórica visual. (Retórica visual que solo es explicada en paralelo con la retórica como discurso hablado o escrito). Estos estudios minusvaloran en general

¹⁹² Bill Nichols. *La representación de la realidad*. Paidós Comunicación Cine. Barcelona 1991. P 32-33

¹⁹³ Bill Nichols. *Introducción al documental*. Universidad Nacional Autónoma de México. México 2013. P 49.

¹⁹⁴ Paniagua Ramírez, Karla: “El documental como crisol. Análisis de tres clásicos para una antropología de la imagen”. México, *Publicaciones de la Casa Chata*, CIESAS 2007. Zumalde, Imanol y Zunzunegui, Santos: “Ver para creer, apuntes en torno al efecto documental”. *L’Atalante*. Revista de estudios cinematográficos, enero-junio 2017. Agustín Lacruz, María del Carmen, “El contenido de las imágenes y su análisis en entornos documentales” en *Polisemias visuales, aproximaciones a la alfabetización visual en la sociedad intercultural*. Ediciones Universidad de Salamanca. Salamanca 2010. Zunzunegui, Santos, “Imagen, documental, ficción” en *Revista de Ciencias de la Información* nº 2, 1985.

la imagen como tal, llegando a pasar desapercibida en el propio análisis de un audiovisual. Nichols dice que

“las imágenes no son tan inmanejables como puede parecer. Pueden unirse con palabras y con otras imágenes en sistemas de signos y, como consecuencia, de significado. Pueden enmarcarse y organizarse en un texto.”¹⁹⁵

Estos planteamientos resultan poco adecuados para entender la construcción de un documental y sus formas narrativas. En primer lugar, muchos de estos análisis se refieren exclusivamente a la imagen fija y un documental es una imagen dinámica, una imagen secuencial (y con sonido incorporado). En segundo lugar, este tipo de consideraciones no atienden a la historia que se genera. La historia que cuenta un documental se presenta por encima de cualidades como el color, la textura o la interpretación. En un documental todo debe estar al servicio de la historia y cada elemento debe contribuir y encontrar su sentido en la narración que ayuda a crear, especialmente la imagen. La historia contada en un documental es, en este sentido, superior al propio texto, como la grafía de las palabras y el significado de cada una frente a la narración que las usa.

Una fotografía es, una película sucede. Una fotografía es estática e impone su presencia inamovible. Sin embargo, la imagen de una película, de un documental, es dinámica, tiene sonido y sucede en el tiempo. Incluso una imagen fija, una fotografía, cambia radicalmente su significado en función de su duración en pantalla. No es lo mismo la foto de la cara de un condenado a muerte mantenida durante un segundo que mantenida durante 10 segundos, el significado narrativo cambia. La imagen de un documental es siempre dinámica, en movimiento. Primero, por ser cinematográfica, por su propio movimiento interno. Luego, por el movimiento que le confiere la edición o por el tiempo en cuanto duración. Esto hace que en un documental no exista propiamente la imagen fija. El simple hecho de que la imagen esté integrada en un desarrollo narrativo temporal hace que tenga que ser siempre interpretada como dinámica para captar plenamente su significado.

¹⁹⁵ Bill Nichols. *La representación de la realidad*. Op. cit., P 38.

Lo comunicado en un documental nace de la unión en el tiempo de una serie de imágenes y sonidos. Como queda dicho, siempre es imagen en movimiento (o si se quiere la impresión total del movimiento que da la sucesión rápida de imágenes fijas). Esto sucede tanto en un único plano (por la duración del mismo) como en la sucesión de planos, donde, incluso en el caso extremo de una secuencia compuesta solo por la unión de varias fotografías fijas, el movimiento lo impone el orden en el que van, la duración de cada una y la forma de hacer las transiciones de una a otra (y el sonido que las acompañe). Es la secuencia, en primer término, la que adquiere significado, y la película completa la que contiene el significado final¹⁹⁶. Para el análisis de un documental es necesario pues dividirlo en secuencias, la unidad de análisis, encontrar su significado y cómo se logra, sin olvidar su ensamblaje con el conjunto del documental.

El problema no es dilucidar qué vale o qué pesa más, si la imagen o la palabra. En el fondo, no constituye un tema del que se deriven especiales consecuencias. Una película resulta de la suma de esas dos partes. Lo importante es tener en cuenta que un documental (cualquier audiovisual) es visual. La imagen es su primera y constitutiva característica y todo se derivada de esa base visual. Al decir esto la referencia es el resultado final, un documental acabado, y no el momento creativo inicial en el que se piensa cómo se puede llevar a cabo un trabajo audiovisual. Al crear, la mente puede encontrar su inspiración de las maneras más diversas y todo se puede concretar en un guion escrito, como se ha explicado en el capítulo anterior. Aquí lo que se contempla es el resultado final en el que el documental se recibe siempre como una narración audiovisual en la que la imagen en movimiento se impone como la fuente de la que se derivan los principales y más perdurables significados. No tener en cuenta la imagen o minusvalorarla cuando se estudia y analiza un documental es prescindir de su rasgo más propio y definitorio.

En el lenguaje audiovisual las imágenes permiten construir un discurso histórico poderoso y, como luego se verá, riguroso. Si el documental intenta imitar a un libro (primacía del texto y de la argumentación) se equivoca en dos sentidos: por un lado, nunca logra llegar a la altura de su maestro y, por otro, se convierte en un torpe ejercicio audiovisual. Un buen y fundamentado texto histórico no es un guion y no sirve como tal. Es, como mucho, un valioso estudio de historia. Un guion sirve de base para hacer una

¹⁹⁶ La imagen parada y suelta no tiene casi ninguna importancia.

película, algo visual. Una película y un documental son historias para ser vistas, no para ser oídas y, mucho menos para ser leídas. El guion es la oruga que se convertirá en mariposa¹⁹⁷. Entre el guion y la película existe un salto cualitativo. Se pasa de un lenguaje escrito en el que se plantea una historia imaginada a un lenguaje visual del que surge una historia concretada, que se ve. Deben entenderse como dos lenguajes distintos con herramientas y estrategias distintas. En ese salto siempre se produce una transformación: la palabra se convierte en imagen real. Se podría decir como la partitura en música ejecutada, pero esta metáfora no contempla que de una nota escrita siempre se obtiene el mismo sonido mientras que de una indicación de guion pueden salir imágenes muy distintas.

El guion de un documental histórico, al tratar siempre de hechos ya pasados y terminados, se puede escribir muy completo antes de empezar a grabar, aunque esto suceda de hecho, como se verá más adelante, muy pocas veces. Pero, en todo caso, su estructura se puede concretar con suficientes garantías. Durante la grabación, las localizaciones, las entrevistas, etc., se afinan definitivamente. Este guion es solo eso: un guion: algo escrito que sirve de base para contar una historia audiovisual y adquiere significado cuando aparece la misma.

La imagen posee un poder singular. Algunos lo llaman efecto realidad¹⁹⁸ (Barthes) y otros, cualidad indicial o indicativa¹⁹⁹ (Nichols). Es decir, la imagen se asemeja a la realidad y mantiene una estricta correspondencia con aquello a lo que hace referencia, “su apariencia está moldeada o determinada por lo que registra... como una fotocopia replica de manera precisa un original; o las marcas de una bala se relacionan con el cañón a través de la cual salió la bala”²⁰⁰. Junto a este efecto, la imagen, especialmente la imagen secuencial, añade también dos aspectos vinculados al aspecto narrativo: un componente

¹⁹⁷ Jean-Claude Carrière. Pascal Bonitzer. *Práctica del guion cinematográfico*. Paidós Comunicación. Madrid 2010. P 13.

¹⁹⁸ Barthes, Roland. *La cámara lúcida*. Paidós ibérica. Barcelona 2009.

¹⁹⁹ Nichols, Bill. *La representación de la realidad*. Op. cit.

²⁰⁰ Nichols, Bill. *Introducción al documental*. Op. cit. P 55.

emocional y un componente asertivo puesto que, de acuerdo con Plantinga, la imagen permite ella sola hacer afirmaciones²⁰¹.

La imagen, si es fotográfica, captura un instante del pasado, y si es cinematográfica rescata un fragmento de tiempo real del pasado. Su valor documental es indudable, porque realmente se ha llevado a cabo la toma de un tiempo que antes de la invención de la fotografía siempre se escapaba y era imposible quedarse. El nexo con la realidad pasada es completo. Realmente podemos ver a Negrín en su época de estudiante, como diputado de la Segunda República, dando un discurso en julio de 1938 o jugando con sus nietos en México²⁰².

Ver es comprobar, ver es certificar, ver es creer. La imagen tiene un valor probatorio. La presencia de la imagen lo condiciona todo y singulariza la manera de contar. Aunque es el conjunto, suma de sonido e imagen, el que da el sentido final de lo que se quiere contar, como se ha señalado, la imagen lleva el peso principal del mensaje y de la narración. Cualquiera que haya hecho un trabajo audiovisual sabe que, por encima de lo que se oye, la narración y la fuerza del documental recaen sobre la imagen. Por ejemplo, esto sucede incluso en las entrevistas en las que parece que lo dicho es lo que justifica su presencia. Sin embargo, la forma en la que se le grabe, los tamaños de planos, la iluminación, dónde se sitúe al entrevistado, el aspecto que tenga o cómo gesticule, puede ser tan determinante como las palabras y puede terminar predominando sobre las mismas. Este es el motivo por el que, para hacer unas declaraciones, siempre que se pueda, se busca más a alguien que quede bien en cámara que a alguien que sepa de verdad sobre determinado asunto. Cuando el que más sabe, por sus conocimientos o por haber sido testigo privilegiado, coincide con el que mejor *da* en cámara no hay dudas sobre a quién entrevistar. En caso contrario la balanza se inclina del lado de la imagen. En este sentido, el caso extremo se da cuando se entrevista a actores, escritores, gente famosa, periodistas, etc. no porque sepan de algo sino porque *dan* mejor en cámara.

Las palabras pueden facilitar la construcción del orden del discurso y dar pie a cambiar de tema o apartados. Pero la palabra no llega sola, la palabra llega como una

²⁰¹ Plantinga, Carl R. *Retórica y representación en el cine de no ficción*. Universidad Nacional Autónoma de México. México 2014. P 44.

²⁰² *Ciudadano Negrín*. 2010.

parte más del lenguaje audiovisual y en continua relación con la base visual. Un documental no es solo una información, una noticia. Un documental constituye un relato. El tipo de imagen empleada, su contenido, su dinamismo interno, o fruto del montaje, es la base de los documentales históricos. La imagen cobra un especial relieve para entender la construcción de los documentales.

4.2. Tipos de imágenes en los documentales históricos.

Todo lo anterior justifica la especial atención a las imágenes que aquí se presta. En cada documental analizado se ha tomado nota de las imágenes que contenía, de cómo y en qué orden iban apareciendo y de cuál era su uso. Tras desglosar y analizar las imágenes de todos los documentales que forman parte del corpus se han podido distinguir nueve tipos de imágenes:

1. Grabaciones actuales.

Son las imágenes tomadas mientras se realiza el documental. Por ejemplo, el seguimiento de algunos testigos o protagonistas, la grabación de localizaciones, la grabación del propio equipo que hace el documental, etc. Estas imágenes tienen la característica común de que se observa en directo lo que se hace y sucede durante la grabación del documental. Estas grabaciones certifican que el trabajo sí se ha hecho, sí se ha estado en tal sitio o tal archivo, sí se ha buscado a determinado personaje, etc.

La grabación de los exteriores auténticos donde sucedieron los hechos que se narran es una prueba de autenticidad, a la altura de la aparición de un testigo. Las localizaciones se consideran uno de los principales tipos de documentos audiovisuales.

2. Material de archivo de cine o televisión.

Se incluyen en este epígrafe todas las imágenes en movimiento que se rescatan del pasado. Este tipo de material es esencial para cualquier documental histórico que trate de temas del siglo XX. Su uso en los documentales históricos tiene una gran tradición. Por ejemplo, la idea básica de la serie *Por qué luchamos* es la de usar material del enemigo para dejar hablar a las propias imágenes con el fin de que sean ellas mismas las que hagan ver lo equivocados que están y lo justo de luchar contra ellos.

También se incluyen en este apartado las grabaciones de origen familiar, películas de súper 8 o de vídeo, que en algunos casos se incorporan al metraje de los documentales (*Ciudadano Negrín*). Estas grabaciones caseras, aunque pocas veces superan el valor

como documento de una época, sin embargo, aportan un alto grado de valor narrativo y emocional²⁰³.

3. Grabación de documentos.

Se trata de los planos tomados a diversos tipos de documentos (periódicos, carnets, informes, documentos oficiales, cartas manuscritas, etc.) y a objetos (medallas, armas, platos antiguos, vestidos, etc.). Son grabaciones de cosas inanimadas a las que se da un uso especial tanto técnica y como narrativamente. Un periódico, un mapa o unos botones no se mueven, solo se puede mover la cámara sobre ellos. Los documentos se emplean para dar garantía de estar ante algo cierto y comprobado. Naturalmente, todos estos planos se realizan mientras se graba el documental, pero nunca tienen el carácter de directo que sí tienen las grabaciones actuales.

Las imágenes de grabaciones actuales comentadas son testigos de que se ha hecho el trabajo; las imágenes de documentos son garantía documental del propio tema al que aportan una gran veracidad. Permiten incluir *citas*: esta es la confesión de...; este es el carnet de militante de....

La grabación de documentos permite establecer la distinción entre un documento y un documento audiovisual. Para un historiador los documentos oficiales o las cartas manuscritas de un personaje relevante representan documentos históricos de primer orden. Pero una cuchara, unas gafas o un cinturón que pertenecieron a alguien mientras estaba en una cárcel son sólo recursos históricos. Sin embargo, en un documental, en el lenguaje audiovisual, también se consideran documentos de primer orden, como se ha mencionado. Estos objetos permiten construir escenas y corroborar que lo que se está diciendo es cierto. Por ejemplo, un entrevistado cuenta un recuerdo y simultáneamente

²⁰³ Para profundizar en el uso de grabaciones filmicas domésticas consultar las siguientes referencias bibliográficas: Cuevas, E “Microhistorias filmicas: el cine doméstico en el documental contemporáneo” en *Secuencias*, nº 25, 7-24. 2007. Cuevas, Efrén (ed.) *La casa abierta. El cine doméstico y sus reciclajes contemporáneos*. Ocho y medio, Madrid 2010. Zimmermann, Patricia R.: “Hollywood, Home Movies, and Common Sense: Amateur Film as Aesthetic Dissemination and Social Control, 1950-1962”, en *Cinema Journal*, vol.27, nº 4. 1988. Hillyer, Minette: “Labours of love: Home movies, paracinema, and the modern work of cinema spectatorship”, en *Continuum: Journal of Media & Cultural Studies*, vol. 24, nº. 5, 763–775. 2010.

sostiene entre las manos el plato que utilizaba en aquellos años. El documento audiovisual -un objeto- transmite un alto grado de veracidad.

También se puede decir que el objeto es un recurso histórico de primer orden en un documental como un resto de vasija o una columna suelta se consideran valiosos documentos arqueológicos. La gran ventaja de los objetos para el lenguaje audiovisual es que se trata de figuras plásticas, siempre con una presencia más visual que un texto escrito.

4. Imágenes fijas.

Se incluyen en esta categoría fotografías, pinturas y dibujos. Se considera un tipo especial de imágenes pues son representaciones de personas o lugares del pasado. Representaciones inanimadas, pero donde también la cámara o la postproducción pueden añadir algún tipo de movimiento. La mejora de las ediciones permite manejar las imágenes fijas, y los documentos, con un dinamismo inusitado hace poco más de una década.

Entre las imágenes fijas destaca sobremanera la importancia de la fotografía, su presencia es muy abundante. Las fotos poseen un claro componente documental e incluso son capaces de organizar secuencias enteras. La película canadiense *La ciudad del oro* (1957), realizada a partir del descubrimiento de 200 placas de vidrio negativas de 20x25 cm. “creó un nuevo género y se ocupó de otro siglo”²⁰⁴. El valor como icono, índice o símbolo de las fotografías hace de estas una herramienta visual de primer orden en los documentales:

“Los teóricos de las imágenes fotográficas han tendido a plantear una falsa dicotomía, como si la imagen fotográfica fuera *o bien* una representación “convencional” *o bien* una representación natural de la escena profilmica pero no ambas”²⁰⁵.

De acuerdo con Plantinga, se considera que la fotografía no solo mantiene una relación meramente convencional y simbólica con la escena profilmica. La fotografía,

²⁰⁴ Erik Barnouw. *El documental. Historia y estilo*. Editorial Gedisa. Barcelona 1996. P 180.

²⁰⁵ Plantinga, Carl R. Op. cit. P 76.

que en un documental deja de ser una imagen aislada y fija e incorpora el sonido y el factor tiempo, aporta realismo, y se puede usar de maneras tan diversas como las palabras en un texto. Se pueden dotar de diversos significados narrativos²⁰⁶.

5. Films de ficción.

Fragmentos o escenas rescatadas de películas de ficción, habitualmente de época. El uso de películas de ficción en los documentales históricos puede sorprender, y verdaderamente resulta paradójico, pero se utiliza como una solución más al problema narrativo (e incluso documental). También hay que tener en cuenta que la presencia de las películas de ficción en los documentales no es algo nuevo. La serie documental *Por qué luchamos* las incluye

“cuando el comentario no podía ser sostenido por tomas de la actualidad real, los encargados del montaje echaban mano de obras de ficción. Como casi todos ellos cultivaban el cine de ficción, este recurso probablemente les pareciera muy natural”²⁰⁷.

En concreto en el capítulo 5, “*La batalla de Rusia*”, los primeros minutos que tratan de la historia de Rusia (siglo XIII invasión teutona y Alexander Nevski; 1704 invasión sueca y Pedro el Grande; 1812 invasión napoleónica) se explican con imágenes de diversos largometrajes. Esto también sucede en el capítulo 3, *Divide y conquistarás*, o en el documental *España 1936*²⁰⁸.

El fragmento del film de ficción que se incluye dentro de un documental deja de pertenecer a una ficción y pasa a ser narración y documento de determinados acontecimientos.

²⁰⁶ Hay varios autores que han estudiado sobre la fotografía en el cine documental: Tranche, Rafael. *De la foto al fotograma: Fotografía y cine documental: dos miradas sobre la realidad*. Ocho y medio. Madrid 2006. Catalá, Josep “Reflujos de lo visible. La expansión postfotográfica del documental”, *adComunica* nº 2. 2011. Troya, María Fernanda “Del documento fotográfico a la fotografía documental”, *Procesos* nº 29. 2009.

²⁰⁷ Erik Barnouw. Op. cit., P 145.

²⁰⁸ *España 1936*. Jean-Paul Le Chanois. España, 1937

6. Reconstrucciones.

Se definen como toda imagen grabada ex profeso durante la realización del documental y que intenta reconstruir o simular algo del pasado. Un acontecimiento, unas personas, una situación. Los documentales que tienen reconstrucciones disponen siempre de un presupuesto más generoso que el resto.

Se distinguirán varios tipos de reconstrucciones: las que crean una historia inventada, las que simulan un hecho del pasado, los dibujos animados y la simulación de alguna acción hecha a través de la manera de grabar o de postproducir. A este último tipo de reconstrucción se le denomina dramatización de cámara y edición.

7. Textos.

Aunque algunos autores, como Casetti y di Chio, no consideran los textos como imágenes aquí se contemplan como tales. Los textos que aparecen en pantalla se consideran tan imágenes como cualquier imagen del documental. Desde que empieza hasta que termina el documental, todo lo que aparece en pantalla es imagen.

Partiendo, ahora sí, de la clasificación de textos que hacen Casetti y di Chio²⁰⁹, y para poner un poco de orden, se puede decir que los subtítulos y los títulos (la traducción de lo que dice alguien, los créditos o los nombres y cargos de entrevistados) tienen un escaso interés porque son textos complementarios del fragmento que se ve y se oye, no son textos protagonistas de la imagen que se ve. Los textos didascálicos (pequeños enunciados como los que podían aparecer en el cine mudo: “dos años después”, “comienzo de la Segunda Guerra Mundial”, “Elecciones de febrero de 1936”) cuentan con una presencia y participación mayor en la narración. Finalmente, los textos propiamente dichos, ya sean diegéticos, como el rótulo de una ciudad, o, sobre todo, no diegéticos (explicaciones, citas y estadísticas) forman parte integrante del metraje de un

²⁰⁹ Francesco Casetti y Federico di Chio. *Cómo analizar un film*. Paidós Comunicación Cine. Barcelona 2010. P 86.

documental. Son textos que se añaden deliberadamente para que sean leídos y ocupan un tiempo.

8. Infografías.

Las imágenes elaboradas mediante ordenador. En los documentales analizados no tienen gran presencia. Aunque no sean propiamente infografías, lo que sí se da con más frecuencia es el procesamiento digital de las imágenes para mejorar su calidad, variar el color o incorporar texturas, seleccionar y aislar un fragmento, etc. o juegos compositivos en la edición. La imagen se trabaja con gran libertad para ganar en su poder narrativo o incorporar pinceladas emocionales. En estos casos todas las imágenes están siendo usadas como elementos principalmente narrativos y con poco valor documental. Ninguno de los directores consultados sintió que al hacer estos procesos estuviese manipulando las imágenes en el sentido de tratando de distorsionarlas para hacerles decir algo que no estaba documentalmente en ellas.

9. Las entrevistas.

Dada la importancia de las entrevistas en los documentales históricos y su singularidad (unión de imagen y sonido), se le dedica un capítulo especial. Baste por ahora con decir que de los treinta y cinco documentales solo 4 no tienen entrevistas (*Azaña*, *El honor de las injurias*, *Las cajas españolas* y *Noticias de una guerra*).

Tabla 3. Tipos de imágenes incluidas en los documentales sobre la Guerra Civil analizados.

TITULO DEL DOCUMENTAL	Grabación actual	Archivo cine/tv	Documentos	Imagen fija	Films ficción	Reconstrucción	Textos	Infografía
40 años y un día.	SI	SI	SI	SI	NO	NO	SI	NO
Amaren	SI	SI	SI	SI	NO	NO	SI	NO
Azaña	SI	SI	SI	SI	NO	SI	NO	SI
Camaradas	SI	SI	SI	SI	NO	SI	NO	NO
Castelao	SI	SI	SI	SI	NO	SI	NO	NO
Castillo de Olite	SI	SI	SI	SI	NO	SI	SI	SI
Celuloide colectivo.	SI	SI	SI	SI	SI	SI	NO	NO
Ciudadano Negrín	SI	SI	SI	SI	NO	SI	SI	NO
Crónicas da Galiza martir.	SI	SI	SI	SI	NO	NO	SI	NO
El campo de Argelers	SI	SI	SI	SI	NO	SI	SI	NO
El honor de las Injurias	NO	SI	SI	SI	SI	SI	SI	NO
Exilios	SI	SI	SI	SI	NO	SI	NO	NO
Ezkaba	SI	SI	SI	SI	NO	NO	SI	NO
Hollywood contra Franco	SI	SI	SI	SI	SI	NO	NO	NO
La guerra cotidiana	SI	SI	SI	SI	NO	NO	NO	NO
La guerrilla de la memoria.	SI	SI	NO	SI	NO	NO	SI	NO
La maleta mexicana	SI	NO	SI	SI	NO	NO	SI	NO
La sombra del iceberg.	SI	SI	SI	SI	NO	NO	SI	NO
Las cajas españolas	SI	SI	SI	SI	NO	SI	SI	SI
L'escaezu	SI	SI	SI	SI	NO	NO	SI	NO
Lorca, el mar deja de moverse.	SI	SI	SI	SI	SI	SI	NO	SI
Los héroes nunca mueren	SI	NO	SI	SI	NO	NO	SI	NO
Los niños de Rusia	SI	SI	NO	SI	NO	NO	SI	NO
Los otros guernicas	SI	SI	SI	SI	NO	NO	NO	NO
Los perdedores.	SI	SI	SI	SI	NO	NO	NO	NO
Maestras de la República	SI	SI	SI	SI	NO	SI	SI	NO
Los que quisieron matar a Franco	SI	SI	SI	SI	NO	SI	NO	NO
Memorias rotas	SI	NO	SI	SI	NO	SI	SI	SI
Mirando al cielo	NO	SI	SI	SI	NO	SI	SI	SI
Mujeres en pie de guerra	SI	SI	SI	SI	NO	NO	SI	NO
Noticias de una guerra	NO	SI	NO	NO	NO	SI	NO	NO
O segredo da Frouxeira.	SI	SI	SI	SI	NO	SI	SI	NO
Palabras de piel	SI	NO	NO	NO	NO	NO	SI	NO
Rejas en la memoria	SI	SI	SI	SI	NO	NO	SI	NO
Tras un largo silencio	SI	NO	NO	NO	NO	NO	SI	NO
Vivir de pie	SI	SI	SI	SI	SI	SI	NO	SI
SI	33	31	31	33	5	18	23	7
NO	3	5	5	3	31	18	13	29
TOTAL	36	36	36	36	36	36	36	36
% SI	91,67	86,11	86,11	91,67	13,89	50,00	63,89	19,44
% NO	8,33	13,89	13,89	8,33	86,11	50,00	36,11	80,56

Fuente: Elaboración propia

Como se puede observar en la tabla 3, en los documentales históricos analizados se localizan cuatro imágenes claramente preponderantes:

Grabación actual.

Material de archivo de cine o televisión.

Documentos.

Imagen fija.

El 91% de los documentales tienen grabación actual y manejan incluyen imágenes fijas. El 86% algún tipo de documento y material de archivo. La presencia de estas cuatro herramientas es tan masiva que se pueden considerar esenciales para configurar visualmente un documental histórico. Así pues, se puede decir que el uso de documentos visuales (Archivo, documentos e imagen fija) es una característica principal y necesaria para relatar la historia audiovisualmente (al menos del siglo XX). Pero, a la vez, se puede concluir que, en igual medida, es necesario también aportar imágenes actuales o, dicho de otra manera, que la imagen de documentos no es suficiente para configurar un documental histórico. Esto puede resultar paradójico porque demuestra que el documental histórico no es ni tiene porqué ser un “reflejo en imágenes de la historia” o un supuesto relato objetivo de hechos plasmados visualmente. Un documental histórico no “bebe” solo de material (directamente) documental.

También destaca la presencia de textos en pantalla, que alcanza un 63%, en los documentales analizados. Especial importancia adquieren los textos didascálicos y los textos no diegéticos. Se trata de textos introductorios o finales, de textos que acompañan y adornan algún fragmento (por ejemplo, una poesía) o de datos estadísticos y de fechas. Hay un abundante uso, aunque su presencia nunca abarca muchos minutos sobre el total de la duración de un documental.

La mitad de los documentales optan por incluir reconstrucciones. Se puede considerar que no se trata de un elemento excepcional. Las reconstrucciones se hacen y se usan sin temor y llenan muchos minutos del documental o incluso, como ya se ha visto, vertebran completamente algunos de ellos.

Las reconstrucciones de una época, de una situación o de la vida de un personaje no necesitan estar planteadas de una manera realista. Puede haber cierta simplificación (por ejemplo, sencillamente un hombre con traje de época anda por la calle) o cierta estilización (por ejemplo, mediante fotografía sobreexpuesta. *El honor de las injurias* y otros). Cuando se sitúa en pantalla un documento sí hace falta que este documento sea auténtico y referido exactamente a lo que se dice (Este es el periódico que leyó; esta es la carta que mandó); sin embargo, las recreaciones en los documentales no exigen ese nivel de verdad o, en este caso, de realismo.

Una película de ficción de época, por el contrario, sí necesita tener una puesta en escena completa y totalmente realista. En caso contrario la historia se resiente y los espectadores, con razón, tienen derecho a sentirse estafados. Si se realiza una película ambientada en la Guerra Civil todo tiene que estar perfectamente recreado (Uniformes, explosiones, hebillas, armas, vehículos, etc.), y si se comete un fallo en este apartado la película queda señalada como mal hecha. Sin embargo, en un documental histórico no es necesario hacer reconstrucciones al mismo nivel que una película de ficción. Para conseguir la verosimilitud en un documental basta con dar la impresión de realismo.

Paralelamente, una novela histórica también necesita recrear con detalle la época en la que se desarrolla. Necesita hacer largas descripciones en las que, de alguna manera, se *viva* el tiempo histórico en el que se sitúa la acción de su historia (otra cosa es si lo hace bien o mal o con mayor o menor acierto). Sin embargo, un libro de historia no necesita hacer estas recreaciones, ni a nadie se le ocurre pedirselas. *Mutatis mutandis*, un documental frente a una película de ficción, no precisa de una recreación absolutamente verosímil. La finalidad del documental no es la recreación de una época ni el relato de una historia; el documental analiza-explica-relata, pero no “muestra” una época como sí hace una película de ficción. Las reconstrucciones en un documental pueden tener una cierta estilización o esquematismo simbólico de la misma manera que en el teatro es admisible que una simple corona en la cabeza del actor baste para convertirlo en un rey o que un mueble evoque un palacio.

Un documental solo necesita que la puesta en escena de la reconstrucción sea plausible y que se corresponda con los hechos históricos conocidos. Esto no quiere decir que no se deba o se puedan hacer recreaciones muy rigurosas y bien producidas, que existen, lo que se quiere decir es que no son precisas para cumplir su finalidad dentro de

un relato histórico documental. La simplificación máxima se da cuando se hace la reconstrucción solo a través del sonido. Por ejemplo, para reconstruir la Guerra Civil en Bilbao se añaden a imágenes de calles actuales el sonido de sirenas y disparos. Y con esto basta para poner en escena la guerra.

Inicialmente se podría pensar que las reconstrucciones cumplen casi exclusivamente una función narrativa y no tanto documental (el documento, como se ha dicho, sí debe ser el original y auténtico). Pero, paradójicamente, la recreación, por el mismo hecho de ser imagen, inevitablemente actúa también como prueba documental de cómo fueron los hechos: “Así era el aviador fascista” (*Mirando al cielo*), “así eran los carceleros franceses” (*El campo de Argelers*), etc. Resumiendo, las reconstrucciones en los documentales históricos no exigen un nivel de producción similar al de una película de ficción y, además de servir para narrar, cumplen también, paradójicamente, una finalidad documental (aun siendo reconstrucciones y no documentos, material de archivo, de una época).

La infografía -un 19%- y los films de ficción -un 13%- son los elementos menos usados, como ya se ha comentado. El motivo tal vez se deba a que el tema de los documentales analizados pertenece a la historia del siglo XX y que por tanto se dispone de suficiente material de archivo para ilustrarlo. En los documentales que se están haciendo en la actualidad y que tratan de temas anteriores al siglo XX sí se encuentra con más normalidad imagen infográfica (reconstrucciones de arquitectura romana o medieval, simulación de ejércitos marchando...). De todas maneras, no es aventurado suponer que la acelerada mejora y abaratamiento de los programas informáticos para hacer imágenes infográficas permita que su uso se incremente en los próximos años.

Los films de ficción aparecen en 5 documentales, pero dos de ellos tratan directamente de esos mismos films que están presentes. Es decir, solo en tres documentales (*El honor de las injurias*, *Lorca*, *el mar deja de moverse* y *Vivir de pie*) se recurre a la imagen de las películas de ficción como imagen documental que por un lado ayuda a narrar y por otro certifica documentalmente lo que se está contando.

4.3. El uso documental y narrativo de la imagen: el documento audiovisual.

Un documental sucede en el tiempo. Se trata de una narración que tiene una duración, una narración concebida en minutos. Es un relato, decidido por un autor o autores, que empieza y acaba, y que para realizarse necesita, entre otras cosas, de imágenes.

A la vez, un documental histórico necesita aportar documentación que certifique que lo que se cuenta es cierto: un papel oficial, un titular de periódico, el testimonio de una persona, un archivo sonoro referido directamente al tema que se trata, un texto con datos, la grabación actual de una localización que se cita, una foto, un objeto, etc. Todo este tipo de documentación tiene el poder de acreditar que lo que se está diciendo es verdad y de que por lo tanto la historia que se cuenta también lo es. La documentación puede llegar por varios caminos: a través de datos comunicados por una voz o por textos, mediante documentos sonoros, y, sobre todo, con los testimonios de las entrevistas y la imagen.

Pero un documental no es una colección de documentos. Un documental no documenta, un documental narra. Aun hablando de una época y unos hechos, como lo hacen los documentales históricos, el problema de la realización no se reduce a la certificación documental del tema expuesto, sino que implica también la manera en que determinados hechos, sucesos y personajes serán contados mediante las herramientas del lenguaje cinematográfico. Un documental histórico crea un relato audiovisual plausible de la época, los sucesos y las personas de los que trata, como ya se ha explicado en el capítulo dedicado a la estrategia narrativa.

Un documental histórico, como cualquier documental, se enfrenta a dos retos o problemas: un problema narrativo, el documental tiene que estar bien contado, y, simultáneamente, un problema de documentación, puesto que el tema tiene que estar bien fundamentado y, es indudable, que cuanto mayor aporte de documentos incorpore, mayor credibilidad adquiere el documental. Las imágenes, todas las imágenes, solucionan esta doble necesidad. A través de las imágenes se narra y constituyen el vehículo principalísimo para el aporte de documentación. Las imágenes cumplen este doble valor y función: documentar y narrar. Si bien cada tipo de imagen lo hace de una manera

especial e incluso el uso concreto puede variar la manera en la que está presente cada función.

La imagen proporciona evidencias y, en muchas ocasiones, posee el status de documento (La imagen es una afirmación: “Así pasó”, “así era”, “este es Azaña”, “estos son aviones alemanes de la Legión Cóndor”). La imagen enseña de manera realista lo que contiene, es documento de aquello que recogió química, magnética o digitalmente. El documento respalda una argumentación, tiene sentido probatorio (así es). La prueba documental remite al mundo y respalda argumentaciones.

Cada tipo de imagen tiene posibilidades narrativas y documentales diferentes. Por ejemplo, la imagen de un documento original es de gran valor documental, pero contribuye poco, en general, a la narración simplemente por el hecho de no poder aguantar ella sola muchos segundos en pantalla²¹⁰; mientras que las imágenes del desfile de la Victoria en 1939 añaden, a su valor documental, una gran potencialidad narrativa por ser imagen en movimiento. A la vez el uso concreto puede alterar la presencia de una y otra función. Cuando aparece una fotografía de Niceto Alcalá Zamora en el momento en que se habla de él como presidente de la Segunda República, la fotografía tiene un uso principalmente documental y secundariamente narrativo. Pero si esta misma fotografía, junto con otras, se usa mientras se habla de las tensiones durante la Segunda República el uso narrativo de la fotografía se ha incrementado y ha disminuido el documental. En los dos casos ambas funciones están presentes y solo cambia el nivel de cada una. Cuando se habla del triunfo franquista en la Guerra Civil y se observan imágenes del desfile de la Victoria del 19 de mayo de 1939, la función documental predomina sobre la narrativa; pero si la misma imagen se usa para hablar del franquismo durante los años 40 y 50 el uso narrativo predomina sobre el documental.

Todas las imágenes de un documental cumplen una función narrativa, aunque solo sea por el hecho de estar dentro de un relato secuencial. A la vez toda imagen dentro de un documental es documento. Pero el sentido de la palabra documento referida a la

²¹⁰ El tiempo que puede sostenerse una imagen fija en pantalla frente a una imagen en movimiento es potencialmente menor. Esto no quiere decir que, por la importancia de un documento, especialmente revelador o definitivo, o por la habilidad del realizador en la edición incorporando movimientos, efectos de postproducción y música adecuada no se le pueda sacar mucho partido a la imagen de un documento; hasta llegar a plantear evocaciones y facilitar que la imaginación del espectador se active.

imagen es más amplio que el solo hecho de ser algo que sirve para testimoniar un acontecimiento del pasado. Para que la imagen sea documento no necesita ser una imagen de archivo o una actual que muestra algo del pasado, por ejemplo, el carnet que da fe de la militancia de una persona en un partido o el estadillo en el que se anotaban los ingresos carcelarios. También es documento la imagen de un equipo de grabación yendo de viaje a una ciudad en busca de una persona para entrevistar, es el testimonio de que se hicieron determinadas cosas para poder afirmar lo que se cuenta en el documental, es garantía documental de la veracidad de la narración. Unas imágenes pueden ser certificado de un tiempo (una época, unas personas, unos hechos) y otras de un trabajo: sí se fue a tal archivo o sí se buscó a tal persona. Y este tipo de imágenes deben de ser completamente reales: sí debe ser el archivo que se afirma y sí debe ser la ciudad del entrevistado. Una imagen de archivo puede no tener una correspondencia exacta (la imagen de un bombardeo puede ser de otra guerra distinta de la española), pero la imagen generada durante el documental, por ejemplo, una localización que se enseña, debe ser absolutamente correcta. Todas las imágenes tienen un cierto grado de documento, a la vez que, por el simple hecho de formar parte de una narración, están configurando el relato.

Surge así el concepto de documento audiovisual. El documento audiovisual es el tipo de garantía documental peculiar del lenguaje cinematográfico. Este tipo de documento conforma la base visual; el hecho de ser imagen, de enseñar algo, es su principal valor, pero siempre lleva vinculados inextricablemente el sonido y el factor tiempo.

El documento audiovisual no tiene que cumplir las exigencias que se le piden a la imagen periodística. Ésta requiere corresponderse en todos los casos con lo que se afirma y en caso contrario se entiende que se está mintiendo. El estatuto de la imagen de un informativo de televisión parte del cumplimiento exacto de su correspondencia con la realidad. Se entiende bien la primera norma de la CBS para los reportajes de su programa *60 minutos*: “no se pueden simular acontecimientos para grabarlos como si fuesen reales”²¹¹, y si en un caso excepcional se hiciera una simulación -la reconstrucción de un secuestro, por ejemplo- habría que advertirlo en pantalla de manera clara. Un documental

²¹¹ Úbeda, Joan. *Reportaje en tv: el modelo americano*. Secuencias. Barcelona 1993. P 200.

no es un trabajo periodístico. El documento audiovisual funciona de otra manera, puede corroborar un dato, pero sobre todo certifica la narración.

El documento audiovisual también tiene características distintas del documento escrito que goza del máximo valor en los estudios históricos académicos. El documento escrito se considera el documento histórico por antonomasia. El documento audiovisual es siempre imagen y como tal puede enseñar desde un texto a cualquier aspecto de la realidad. Además, añade al valor probatorio de un dato la capacidad de certificar también el propio relato histórico. Esto se aprecia en las imágenes grabadas mientras se hace un documental (visita a un archivo, manipulación de objetos del pasado, andando por una localización, etc) que adquieren un gran valor documental pues atestiguan que el trabajo se ha hecho, que el relato es cierto y está acreditado. No corroboran un dato histórico, no tienen valor para el estricto trabajo de investigación histórica, sino que convierten verosímil lo más importante: la verdad del relato general y la credibilidad de la película documental²¹².

Cuenta Frank Capra en su autobiografía que, al terminar el primer capítulo de la serie *Por qué luchamos*, se lo enseñó a su jefe, el general Marshall: “Me preguntó si todo el filme era auténtico. Le dije que lo era. Nuestras únicas recreaciones habían sido los titulares de los periódicos y, por supuesto, los mapas de guerra animados”²¹³. Capra se está refiriendo a que las imágenes empleadas en la serie documental están tomadas directamente de noticiarios y documentales alemanes y japoneses y, en ese sentido, son imágenes verdaderas. Capra no había hecho una película de ficción, no se había inventado nada. Era el propio metraje realizado por alemanes y japoneses el que daba autenticidad a lo que se decía. Todo esto es cierto, pero Capra no advierte el valor también documental de los otros tipos de imágenes ni la doble función que cumplen todas ellas. Lo que aquí se afirma es que no sólo la imagen de archivo es *documento*; el concepto de documento

²¹² Se podría establecer una analogía: saber que determinado historiador estuvo tiempo trabajando en un archivo y manejando documentos originales no mejora el propio trabajo de investigación, pero aumenta la credibilidad y el prestigio del historiador. Algo así es lo que generan las imágenes comentadas en el propio documental donde se insertan. Son garantía de que se ha hecho un auténtico trabajo.

²¹³ Frank Capra. *El nombre delante del título*. T&B editores. Madrid 2007. P 356.

audiovisual amplia el espectro de tipos de imágenes que ofrecen garantía documental y explica de qué manera lo hace cada una.

Los papeles oficiales en un trabajo de historia académico son fuentes primarias con un máximo valor como documentos. Las imágenes de este tipo de documentos, la portada de un periódico, un papel oficial, una carta, son la imagen de un documento histórico de primer orden, que proporciona gran valor documental y solidez histórica a las afirmaciones que se llevan a cabo en un documental. Pero al tener escaso valor narrativo no se puede depositar en ellas mucho tiempo del documental. Enseñar el documento *ancla* una verdad histórica y da peso al estudio histórico, pero no ayuda mucho al relato.

Sin embargo, la imagen de algún objeto de época (una medalla, una cuchara, unos vestidos, etc.) adquiere mucha utilidad en un documental histórico porque son imágenes que contrarrestan su menor valor documental histórico con un mayor valor narrativo. Los objetos de época para un historiador son apenas un recurso y, desde luego, no tienen tanto valor como los documentos escritos. Pero en un documental los objetos pueden ser más útiles que los papeles por su capacidad de generar más narración a la vez que documentan.

Las entrevistas a protagonistas y testigos representan grandes documentos audiovisuales pues poseen un alto valor potencial documental y narrativo. El resto de entrevistas (familiares, expertos...) se sitúan al mismo nivel, aunque su valor documental sea inferior que las primeras.

Las imágenes fijas, en especial las fotografías, son documentos audiovisuales característicos del lenguaje cinematográfico. Se puede decir que, comparativamente, en un estudio histórico no tienen especial valor, pero en un documental el hecho de poder ver a personajes y situaciones adquiere un enorme valor documental y además narrativo.

Las imágenes de archivo en movimiento son tal vez los documentos audiovisuales principales pues añaden a su estricto valor documental el más alto valor narrativo. Esto permite incluso que las imágenes de archivo puedan reducir su valor como cita y puedan cubrir mucho más espectro temporal y espacial que el que les corresponde estrictamente. Las películas domésticas son otro un buen ejemplo de documento audiovisual ya que, salvo en estudios específicos, tienen un escaso interés para la historia, pero un gran valor y múltiples usos en los documentales históricos

Las reconstrucciones, incluidas las reconstrucciones infográficas, que no tendrían casi ningún valor en un trabajo de historia, sí lo alcanzan en un documental pues son comprobaciones visuales de cómo fueron las cosas. La ficción posee valor documental, y sobre todo narrativo, y contribuye especialmente a la verdad del relato, aunque no puedan ellas solas fundamentar la verdad de los datos (La imagen de las reconstrucciones es necesario que sean complementadas por otras imágenes documentales: papeles, entrevistas, etc.)

Las grabaciones actuales constituyen también documentos audiovisuales de gran valor pues tienen el sello del “directo”. Los documentales tienen una característica común y principal: se ha asistido en directo, para luego enseñarlo, a algo que ha sucedido de verdad (una manifestación, una declaración, un asesinato, etc). El documental enseña imágenes de lo que pasó y la imagen es la prueba máxima de la verdad. La grabación en directo de algo que pasa delante de la cámara es la imagen documental por antonomasia. El documental histórico no puede viajar al pasado para grabar en directo lo que sucedió, pero sí puede grabar mientras se hace, directo, variados tipos de imágenes. Lo más característico serían las localizaciones que adquieren así un gran peso documental.

En cada tipo de imagen hay que entender y distinguir la manera en que puede cumplir cada función. Un extremo, realmente paradójico, es que la imagen original de una época puede ayudar a contar peor esa época que otra que no sea realmente de ese mismo momento. Por ejemplo, para contar que la Segunda República llegó dentro de un entusiasmo general lo que hacen falta son básicamente imágenes de gente sonriendo en grupo. Y estas imágenes pueden ser de cualquier otro momento y no de abril de 1931. Si lo que se pretende contar es el entusiasmo con el que fue recibida la República las imágenes deben contar el entusiasmo y no tanto la llegada el 14 de abril de la República; el entusiasmo es la idea histórica importante (y la idea narrativa que hay que contar). Si se empleasen fotografías de gente seria tomadas en los días de abril del 31 se estarían usando unas imágenes documentalmente verdaderas y correspondientes al momento exacto del que se habla, pero que sin embargo estarían “mintiendo” aun siendo verdaderas. Es decir, no estarían transmitiendo el contenido histórico pretendido. No importa tanto que la imagen corresponda con el tiempo o el suceso como que corresponda con la idea histórica que se transmite y que en el lenguaje audiovisual siempre tiene una pincelada emocional.

El material de archivo de los años 30, cinematográfico y fotográfico, aun siendo considerable, resulta insuficiente para contar todos los hechos acaecidos. Hoy en día se podría hablar de una cobertura casi total de los acontecimientos, pero en los años 30 no. Esto hace que, ya incluso en la propia época, se usasen las mismas imágenes para contar sucesos diversos. En los documentales analizados se observa algo similar. Por ejemplo, para contar el bombardeo de Guernica hacen falta imágenes de bombardeos y cualquier imagen de bombardeo de la época es válida. Esta forma de proceder no incurre en un error documental.

Naturalmente aquí también existen grados y puede haber un mal empleo documental de la imagen. El principal error sería citar mal: no se corresponde lo que se dice ver con lo que se enseña. Este tipo de error no se ha localizado en ninguno de los documentales estudiados. Lo que sí se han encontrado son errores de contexto, donde también hay grados y no toda imagen resulta válida. Por ejemplo, en el documental *Exilios* se emplea la imagen de la voladura del diario *Madrid* en 1973 cuando se habla de los bombardeos de la Segunda Guerra Mundial. Y en *Amaren ideia* una foto de helicópteros de la guerra de Vietnam para hablar también de la Segunda Guerra Mundial. Otra cuestión diferente es si el público es capaz de detectar estas distorsiones. No obstante, del rigor con el que se debe usar la imagen se hablará más adelante.

Como ya se ha explicado, una imagen, por el simple hecho de aparecer, ya cumple una función narrativa; de la misma manera el solo hecho de enseñar una imagen sitúa a la misma en la función documental. El caso extremo de esta función documental se da en las reconstrucciones y, sobre todo, en las imágenes tomadas de películas de ficción. En *Lorca, el mar deja de moverse* se usan fragmentos de la película *Muerte de un poeta*, dirigida por Juan Antonio Barden en 1986. Las imágenes de una película de ficción documentan los problemas y circunstancias de la detención de Federico García Lorca. El fragmento de una película de ficción, separado de la misma e insertado en un documental, pasa a ser prueba de lo que se cuenta en el documental. Lo que en la propia película era parte de un mundo de ficción que se desarrollaba en directo, en presente, delante de los ojos de los espectadores, se convierte en un fragmento documental de un tiempo pasado y del que dan testimonio. Hay un gran valor narrativo con un cierto valor documental.

Los documentales suelen ser juzgados en su rigor y sentido probatorio según las convenciones tomadas directamente del mundo histórico-académico²¹⁴. Sin embargo, en un documental, el documento es visual y secuencial y no se puede interpretar o juzgar de la misma manera que se hace con un texto histórico. En un documental, el documento se subordina o debe subordinarse a la función narrativa. En un documental no se argumenta como en un texto o en un discurso, se argumenta a partir de la existencia, presencia y sucesión de imágenes y esto hace que sea una argumentación narrativa. No se trata tanto de la lógica, el argumento o el silogismo sino de la coherencia de un relato, una cierta lógica causal entre los acontecimientos, la vinculación directa con personas e incluso de una lógica emocional, la resonancia anímica de lo que se cuenta²¹⁵.

En un documental se narra con la imagen secuencial. Una imagen aislada no narra, narran un conjunto de imágenes vinculadas y que construyen un significado. Las imágenes secuenciales cuentan siempre; cuentan mejor o peor, pero cuentan inevitablemente. La unión de diversos planos elabora una idea, un enunciado. Si a esta serie de planos se le añade un sonido (música-palabras-sonido ambiente) se termina de configurar la unidad de significado que es la secuencia.

Con las imágenes se construye el relato audiovisual y en las películas de ficción está claro el sentido narrativo que tienen:

“Tanto en el film documental como en el de ficción pueden aparecer pruebas sobre el mundo histórico o pruebas provenientes de éste que pueden tener el mismo nexo existencial con el mundo en ambos casos. En uno sostiene una narrativa; en otro sostiene una argumentación”²¹⁶.

En el documental las imágenes cumplen también una función narrativa. Un documental debe aportar pruebas y documentos y construir un relato. Todos los tipos de imágenes, desde las que enseñan un documento escrito hasta la secuencia de una película

²¹⁴ Las convenciones del realismo de la imagen van cambiando con el tiempo. Primero bastaba con una imagen en blanco y negro y sin sonido, después se incorporó el sonido, el color, diversos tipos de pantallas, la cámara sin trípode, etc.

²¹⁵ Sobre este aspecto se añade al final de este apartado una breve reflexión.

²¹⁶ Nichols. *La representación de la realidad*. Op. cit., P 159.

de ficción, sirven al mismo propósito: generar un relato histórico plausible y, cada tipo de imagen, contribuye a ello con sus peculiaridades.

El documental *Noticias de una guerra* ilustra este doble uso y función de la imagen en los documentales. Éste documental integra exclusivamente dos tipos de imágenes: reconstrucciones e imágenes de archivo. La base principal la constituye la imagen de archivo que, cuando no es adecuada o suficiente para contar la historia, se complementa con reconstrucciones. Las reconstrucciones han sido grabadas y postproducidas para que no se diferencien de las imágenes de archivo. De esta manera la imagen del documental tiene, durante todo el metraje, el mismo aspecto de imagen de época. Nunca se diferencian, ni interesa diferenciar, los dos tipos de imágenes, y el espectador no es capaz de hacerlo. De hecho, el espectador podría pensar que todo el documental integra sólo imágenes de archivo de la Segunda República y de la Guerra Civil. Además, en este documental, se realiza un gran trabajo sonoro y a todas las imágenes se les han añadido ambientes y voces como si fuesen propios. Los autores del documental tienen muy claro que lo principal es el relato, la historia que cuentan: cómo terminó la Segunda República y cómo se desarrolló la Guerra Civil. No intentan engañar camuflando reconstrucciones como imágenes de archivo. Su objetivo principal es la narración e interrumpir el transcurso del documental marcando si ahora se ve o no imagen de archivo o si el sonido está o no inventado, simplemente rompería la narración y hundiría la película²¹⁷. Lo importante de la imagen de archivo que incluye es el sentido de documento que adquiere y su capacidad narrativa dramática. Primero se ha escrito un guion y luego se han buscado las mejores imágenes para narrar dramáticamente la historia. La base principal de las imágenes usadas es la de archivo y cuando ésta no es suficiente se recurre a la reconstrucción para crear la imagen que mejor convenga al documental.

En *Noticias de una guerra* se realiza un uso documental de la imagen como si se tratase de un informativo (de hecho, el documental simula ser un informativo radiofónico) y se ve en pantalla cada hecho del que se habla (elecciones de febrero de 1936, Congreso de los Diputados, milicianos armados, Alcázar de Toledo, etc.) y cada persona que se cita (Durruti, Pasionaria, Franco, etc.). A su vez se ve, con imagen reconstruida, otra serie de

²¹⁷ Elías Querejeta, productor de *Noticias de una guerra*, siempre habló de películas documentales.

acontecimientos (Preparación y puesta en marcha del alzamiento: Mola redacta la manera en que se hará, Franco sale de Canarias, etc.). El comienzo y el desarrollo de la guerra se cuentan documentalmente desde la imagen obtenida y la imagen creada. Todas las imágenes tienen un cierto grado documental y todas las imágenes contribuyen a crear el relato plausible de una época y unos hechos.

Por último, cabe plantear dos breves reflexiones. La primera es sobre el componente emocional intrínseco a toda narración audiovisual y su relación con la necesidad de aportar documentación en los documentales históricos. En las películas de ficción la emoción se basa en la potencia de la historia dramática. En un documental no se dispone apenas de este recurso y la emoción tampoco se puede abandonar al impacto del propio tema sin más.

Es decir, que, si se espera que el solo hecho de ver imágenes, por ejemplo, de civiles y soldados republicanos cruzando la frontera francesa hacia el exilio, genere un impacto emocional puede que no se logre. La emoción tiene que ser construida en el relato. Los medios para hacerlo son múltiples desde el momento de la grabación hasta en la propia edición. La lógica emocional, no racional, del relato audiovisual implica que, en muchas secuencias, lo más importante que haya que transmitir sea el componente emocional y esto puede tener consecuencias para las exigencias estrictamente documentales, entre otras cosas porque un exceso de información va siempre en contra de la emoción.

La segunda reflexión trata sobre los niveles de veracidad histórica que hay en las imágenes de archivo, en movimiento o fijas, y las imágenes recreadas, los fragmentos de películas de ficción o las imágenes en general muy manipuladas. Las imágenes de archivo son las que tienen un mayor valor documental, pero, precisamente por eso, son también son las que pueden llegar a esconder con más facilidad los engaños históricos. Todo el que ve otro tipo de imagen sabe que está ante un relato y no ante un documento. Lo recreado no pretende aparecer como documento histórico, dar un dato o un suceso como cierto, sino construir una narración histórica verosímil. Sin embargo, la imagen de archivo se aparece directamente como “cierta” y como garantía de verdad. Este es el motivo por el que los falsos documentales basan su engaño en las imágenes de archivo (auténticas o falseadas), además de en testimonios inventados. Así pues, la imagen que se ofrece como archivo real puede engañar más fácilmente que la recreada pues su apariencia de

documento puede esconder mejor la trampa. El documental *Vivir de pie, las guerras de Cipriano Mera* maneja con gran libertad todos los tipos de imágenes y lleva a cabo muchas “manipulaciones” en la edición, pero ningún espectador se siente engañado ya que está claro que está asistiendo a lo conseguido a través de la investigación de los realizadores del documental. La garantía histórica documental no viene aportada por el mayor o menor uso de las imágenes de archivo. El documento audiovisual es algo distinto del mero hecho de mostrar documentación. Puestos a engañar se hace mejor con la imagen de archivo que con el resto de tipos de imágenes.

Cuando alguien enseña un viejo álbum de fotos de su familia (sus abuelos, un verano especialmente divertido, unas navidades especiales, etc.) nunca consigue que el receptor reciba el mismo impacto emocional que las personas que pertenecen a la familia. Si no se conoce la historia familiar y no se conocen a los personajes es imposible que el solo hecho de ver las fotos consiga transmitir las emociones esperadas. La emoción está en la narración y no en los documentos. El documental histórico construye y transmite un relato histórico que siempre lleva aneja una pincelada emocional. Para que existan esas emociones los documentos audiovisuales manejados pueden no ser del todo ciertos históricamente si a cambio lo son narrativa y emocionalmente (dentro de unos ciertos límites).

Frank Capra, para contar el dolor de la población civil europea que estaban causando los nazis, empleó planos de la Guerra Civil Española, en concreto del momento en que civiles del bando republicano cruzaban la frontera francesa hacia el exilio. Esos planos son un error documental pero un acierto narrativo y emocional.

4.4. Tipos de imágenes y funciones.

Ocho tipos de imágenes (junto con las entrevistas) conforman el conjunto de herramientas visuales con las que se ve y se cuenta la historia en un documental. Cada tipo de imagen cumple dos funciones: una función documental y una función narrativa. No son dos funciones separadas sino simultáneas. Es decir, cada herramienta-imagen tiene dos usos distintos pero concurrentes: por un lado, sirve para contar la historia y por otro sirve para certificar documentalmente que lo que se cuenta es cierto.

Esta doble y simultánea función se cumple de manera distinta en cada tipo de imagen y también de manera distinta según sea su empleo concreto en una secuencia. En primer lugar, se comentan los cuatro tipos de imágenes estáticas (aunque al grabar o en la edición se las pueda dotar de movimiento).

4.4.1. Textos.

Como ya se ha indicado, todo texto que aparece en pantalla se considera imagen. Aquí interesan especialmente los textos en los que su presencia adquiere el total protagonismo y no son sólo acompañantes de otras imágenes, como pueden ser los subtítulos o los nombres y cargos de algunos entrevistados. Cuando al texto escrito se le da un tiempo en pantalla para que se lea, adquiere total protagonismo y es un tipo de imagen que hay que valorar. Especialmente los textos no diegéticos como son diversos tipos de explicaciones, datos y estadísticas.

Los textos son el tipo de imagen que tiene menor valor narrativo, pero los que cumplen una mayor función documental. Esto se evidencia en algunos documentales que empiezan presentando un texto al espectador para que lo lea, o terminan haciendo lo mismo. Ambos textos forman parte del metraje del documental y se ha considerado que su lectura es importante para la comprensión del tema contemplado. Si se comparan estos textos con los créditos iniciales o finales en los que figuran los nombres de los organismos implicados o de los profesionales que han participado, la distinción está clara. Leer los créditos no aporta nada al propio tema; es una información relevante para la producción, pero no para la comprensión del tema. Los textos explicativos sí son ya documental y el tiempo que se dejan en pantalla es parte del mismo.

Sin embargo, aunque ya se integran en el documental, se puede decir que la historia que se va a contar todavía no ha empezado o ya ha terminado. Es decir, su función no es propiamente narrativa y lo único que están haciendo es aportar datos o explicaciones con los que se ayuda a dar contexto a lo que se va a contar o ya se ha contado. Un texto puesto en pantalla para que sea leído (aunque quien lo lea sea un locutor facilitando así su asimilación) tiene mucho, casi todo, de función documental y muy poco de función narrativa. Son textos separados de la propia narración. Los textos iniciales suelen ser estrictamente informativos. En *Los niños de Rusia* se lee al comienzo: “Durante la Guerra Civil Española (1936-1939) 3000 niños fueron evacuados temporalmente de España a la Unión Soviética, huyendo de las penalidades de la contienda.”

Los textos finales también contienen información. Por ejemplo, en *Ezkaba, la gran fuga de las cárceles franquistas*, se aportan los datos finales de la fuga de los presos. En *Ciudadano Negrín* se incluye en el final: “El 14 de noviembre de 1956 fue enterrado sin ceremonia cerca del Muro de los Federados, donde fueron fusilados los defensores de la Comuna de París de 1871. Por su expreso deseo, en su tumba solo figuran sus iniciales: J N L. En 2009 el PSOE le devolvió su carné de partido.”

Es frecuente que el texto situado al final, transcurrido y visto el documental, se aproveche para difundir algún contenido más; por ejemplo, alguna pincelada de homenaje o reivindicativa. Es el caso de *Los niños de Rusia*, que ensalza al final la figura de los protagonistas: “A todos ellos, los niños de Rusia, cuyo generoso testimonio nos habla de sus vidas y de nuestra propia historia”. O en *Las maestras de la República*: “En recuerdo de las maestras republicanas que dedicaron sus vidas a la construcción de una educación basada en los ideales de igualdad, justicia y solidaridad. FETE_UGT”. En *Memorias rotas* también se sigue el mismo procedimiento: “Os crimes do Acebo nunca foron xulgados. O 31 de outubro de 2009, os corpos de José Moreno Torres e outros doce integrantes do “batallón Galicia” foron soterrados na Fonsagrada. Setenta e dous anos despois dos feitos, aqueles homes recibían a homenaxe dun pobo que, maila todo, nunca os esquecera.”

El texto final corrobora y deja claro el punto de vista del documental. En *O segredo da Frouxeira* se lee: “La Asociación Memoria Histórica Democrática estima que desde 1936 a 1945 solo en las comarcas de Ferrolterra, Eume y Ortegal 854 personas fueron ejecutadas o desaparecidas por la represión franquista.” Veintitrés de los treinta y

seis documentales analizados recurren a este tipo de textos, lo que supone casi un 64%. Son textos puestos en imagen para que el espectador los lea y se mantienen en pantalla el tiempo suficiente para que así se realice. Durante esos segundos, o incluso más de un minuto, el tema tratado se enriquece por lo escrito, pero el relato del documental se interrumpe, ralentiza e incluso queda detenido.

El documental *40 años y un día* es un buen ejemplo del uso de textos. Empieza con uno que enmarca el diverso tema que se afronta: “Entre 1936 y 1982, 800.000 españoles sufrieron un sistema penitenciario concebido para asegurar la sumisión de los pobres y los antifranquistas. Unos y otros estuvieron sometidos a las mismas humillaciones y castigos, pero se enfrentaron al poder carcelario de manera distinta. Hasta que los llamados “comunes” empezaron a preguntarse por qué, precisamente ellos, eran carne de cañón.” Y termina con otro texto a modo de remate de lo contado: “Los últimos miembros de COPEL fueron recluidos y torturados en cárceles de alta seguridad y en psiquiátricos penitenciarios. Con la aprobación del nuevo Reglamento en 1981 se daba por acabada oficialmente la etapa franquista en las prisiones”. Además, durante todo el metraje, se van aportando datos de la evolución de los presos en las cárceles franquistas a lo largo de los años y de las distintas leyes que les afectaban.

El texto escrito en pantalla permite componer rápidamente un contexto, aportar unos datos o incluso dar una conclusión y un punto de vista. Un texto añade además otra ventaja: la apariencia de objetividad que proporciona la letra impresa frente a la voz de un locutor. De hecho, da la impresión al leer los textos encontrados de que la desprestigiada voz omnisciente de los documentales de décadas pasadas ha sido sustituida por los textos. Lo escrito en un texto se aparece ante el espectador como algo que simplemente “es así”, algo objetivo que hay que tener en cuenta para entender el propio documental.

Pueden citarse varios ejemplos en los que en los textos se encuentran afirmaciones difícilmente entendibles y datos erróneos. En *La maleta mexicana* se lee: “Décadas después de la Guerra Civil española, estaba prohibido mirar hacia el pasado. Hoy en día, una nueva generación se está haciendo preguntas y muchos de los secretos más dolorosos de España están saliendo a la luz (...)500.000 personas murieron durante la Guerra Civil española; otras 200.000 se exiliaron”. En *L’escaezu* aparece: “Finalizada la contienda España vivirá 40 años de Dictadura Franquista. Los primeros “Niños de la Guerra” no

regresarían hasta 40 años después, en 1956”. En estos textos se encuentran afirmaciones que son altamente discutibles cuando no claramente erróneas.

El uso de textos en los documentales es una herramienta presente desde el origen mismo de este tipo de películas. En los primeros documentales mudos están presentes los intertítulos. Después los textos permanecieron con naturalidad en los documentales. En la famosa serie *Por qué luchamos* existe un uso abundante de textos con citas, leídas siempre a la vez por el locutor, que sirven para aumentar la autoridad y certeza de lo que se cuenta. Esto se hace al principio, durante y al final de cada uno de los siete documentales que componen la serie.

En algunos documentales se usan los textos para dividir el documental en capítulos y escenas de la misma manera que hacían algunos intertítulos en el cine mudo. Son comunes los textos del estilo “1936, inicio de la Guerra Civil española” o “1939, inicio de la II Guerra Mundial.”, que, como en *Amaren*, separan las partes del documental. O en *Ciudadano Negrín*: “Alemania 1914. Negrín solicita una beca”. En este caso la Segunda República queda contada en pocos minutos a través de unas imágenes y unos textos explicativos. *Tras un largo silencio* marca claramente con títulos las tres partes del documental: “Los testigos” / “La memoria” / “The Space”.

El uso de textos en medio del metraje genera más problemas que los que anteceden o terminan un documental. Hay dos casos de lo que se puede considerar un uso abusivo o extremo. En *Crónicas da Galiza mártir* los textos se utilizan en las entrevistas para hacer resúmenes a modo de titulares. No son testimonios de los entrevistados sino un a modo de conclusiones que el realizador va aportando: “dignidad contra impunidad”, “Trabajadores contra mercenarios”, “democracia contra dictadura”, “demócratas contra golpistas” o “liberales contra represores”. En *Mujeres en pie de guerra* cada entrevistada es presentada por un texto largo que hay que leer antes de continuar. Son textos que claramente detienen la narración.

Un caso especial es *Castillo de Olite*. Aquí los textos son muy abundantes y aportan permanentemente datos, horas, nombres de personas y lugares, fechas. Estos textos aumentan la impresión de veracidad de lo que se cuenta e incrementan la verdad de la imagen y la narración. Un uso similar, de integración dramática, se aprecia en *Mirando al cielo*. Por último, se ha de señalar el uso poético de los textos. En *Mirando al*

cielo aparecen en pantalla, en dos ocasiones, textos literarios y poemas de Goytisolo (minutos 18' y 1'03). En *Rejas en la memoria* un poema de Miguel Hdez. En *Lorca, el mar deja de moverse* y en *El campo de Argelers* se arrancan los documentales con textos poéticos.

En general, se puede decir que si la misma información que se aporta mediante un texto fuese dada exclusivamente a través de una voz habría dos problemas: quién lo dice y desde qué punto de vista, y qué imágenes soportan el tiempo e ilustran el concepto. El texto soluciona ambas cuestiones y sitúa lo escrito en una especie de asepsia. La desventaja es la falta de narración. Esta falta de narración se hace más evidente y pesada cuando se ponen textos en medio del documental. En ese momento se hace palmario que la narración se detiene en espera de que se lea lo escrito en pantalla. Al espectador se le proporcionan unos datos, mensajes, estadísticas, etc., que enriquecen el tema, pero durante ese tiempo el relato queda detenido.

Existe un tipo de textos, muy poco abundantes, pero que hay que citar. Se trata de los textos que pertenecen a documentos y que se presentan no solo como documentos sino para que sean leídos. Un caso se encuentra en *Ciudadano Negrín* donde en el minuto 1'11 se deja en pantalla, durante 8 segundos, un documento sobre el oro de Moscú para que se lea. Es el único caso encontrado. Lo normal en este tipo de documentos, por ejemplo, el titular de un periódico, es que permanezcan en pantalla sólo el tiempo necesario para que el espectador se percate de una o dos palabras clave.

4.4.2. Grabación de documentos.

El uso de documentos constituye una parte consustancial de los documentales históricos. La grabación de periódicos, cartas, armas, legajos, papeles oficiales, entradas de espectáculos, vestimentas, carnets, pasaportes, etc. permite poner en el documental los vestigios históricos auténticos del pasado. Son huellas reales del tiempo y de los sucesos de los que se habla. Este tipo de imágenes adquieren un uso fundamentalmente documental y en menor medida narrativo. Se puede decir que, como su propio nombre indica, tienen mucho de documento, pero muy poco de narración, si bien permiten un aporte narrativo mayor que los textos.

Con este tipo de imágenes el espectador recibe una información objetiva (“Así se dijo en tal periódico... esta es la medalla... este el carnet que demuestra que era miembro del PCE... así quedó escrito en tal carta...etc.). El efecto documental, corroborativo, de estas imágenes es fundamental en un documental histórico. Este tipo de papeles y objetos son documentos en mucha mayor medida de lo que lo serían fuera del ámbito de un audiovisual. En este lenguaje conviene que el documento sea material, plástico, visible, y, al verse, actúa con un grado de certificación muy superior y valioso al que tendría en un texto histórico.

Son imágenes esenciales en un documental, imágenes con un alto poder demostrativo, pero que sin embargo no generan una narración audiovisual. Su mera acumulación no da lugar a un relato. Se puede llegar al extremo de que su abundancia vaya en contra del propio documental al restarle narración. Este es el motivo por el que su presencia se puede calificar en general de escasa, aunque suficiente. Basta con que sea lo necesario para dar la impresión de que se está ante un trabajo documentado.

El uso de este tipo de imágenes debe ser muy riguroso. Si se enseña un documento debe ser absolutamente auténtico. Se debe tratar del verdadero papel oficial, del verdadero panfleto, de la medalla de la que se habla, de la pistola usada. Si se habla de afiliarse a la Falange o al Partido Comunista se deben enseñar exactamente los documentos reales de época que así lo muestran. Estas imágenes de documentos (que también pueden ser objetos, como se ha señalado: una medalla, un jarrón, un pañuelo) son siempre una *alegría* para el realizador. Cuando se localizan, se enseñan porque *rellenan* una parte del documental, pero, sobre todo, porque dan fe de que lo que se dice es cierto. Un fallo aquí se percibe como un craso error. Siempre se enseña aquello que se está citando.

Muchas de estas imágenes están postproducidas. El caso más común es resaltar algunas palabras mediante una iluminación especial, por ejemplo, un titular de periódico. También es normal que estas imágenes se monten de tal manera que cobren *vida* gracias a los cortes y ritmo del montaje. En el documental *Vivir de pie. Las guerras de Cipriano Mera* se usan todos los documentos de esta manera. Se trata de contrarrestar la pasividad de la imagen grabada con las armas de la edición y conseguir así que contribuyan a la narración.

Otra cosa es la propia habilidad del realizador para usar estas imágenes. Como se ha dicho, por un lado, no hacen falta muchas de estas imágenes y, por otro cada una de ellas tiene un gran poder documental. Lo ideal, entonces, es sacar partido a las que se hayan conseguido. Usar, comentar y hacer referencia a los documentos de los que se dispone. No se trata tanto de buscar y tener muchas imágenes documentales sino de utilizarlas correctamente. En el lenguaje audiovisual se cuenta aquello de lo que se disponen imágenes y de lo que no hay imágenes, no vale la pena hablar (en un documental). En *El campo de Argelers* la locutora siempre cita expresamente los documentos que salen en pantalla y que además se resaltan con postproducción.

Cuando existe algún documento que organiza gran parte del documental, como es el caso de la confesión de Felipe Sandoval en *El honor de las Injurias*, no solo se cita, se postproduce y se enseña, sino que también se resalta con un rótulo la autenticidad del documento: “Sumario 119-32. Juzgado de Colmenar”. Se informa así al espectador de que no es una invención, no es una recreación, es el documento original.

Se puede concluir que la grabación de documentos está masivamente presente en los documentales históricos, al menos, en un 86% de los analizados. No obstante, cabe señalar que su presencia en el cómputo de minutos que ocupan dentro de cada uno siempre es pequeña. El problema que presenta su uso es el escaso y dificultoso papel narrativo que tienen, como se ha mostrado. La manera principal para que su capacidad narrativa se facilite y crezca, además de una adecuada postproducción, es que alguna persona, especialmente si es el propio dueño o algún testigo, sea quien enseñe y maneje el documento en cuestión. La gran ventaja de estas imágenes es el alto poder documental que tienen, un poder documental que al estar dentro de una narración es mucho mayor del que tendrían en el lenguaje escrito. Son claramente documentos audiovisuales.

4.4.3. Imágenes fijas.

Las imágenes fijas están presentes en un 91,67% de los documentales estudiados. Sólo tres documentales no usan este tipo de imágenes (*Noticias de una guerra*, *Palabras*

*de piel y Tras un largo silencio*²¹⁸). Por imágenes fijas se entienden las pinturas y dibujos, pero sobre todo las fotografías. Este tipo de imagen tiene una presencia casi total en los documentales analizados y un uso abundante dentro de cada uno de ellos. Las imágenes fijas poseen ya una buena función narrativa además del propio valor documental. Especialmente las fotografías se encuentran a mitad de camino entre las dos funciones. De hecho, unas veces prima la función documental y otras la función narrativa.

La fotografía presenta un claro y evidente carácter documental. “La naturaleza icónica de las fotografías no es meramente un tema para el discurso filosófico, sino también una afirmación empírica”²¹⁹. El siglo XX ha sido fotografiado entero y en los años 30 ya hacía tiempo que existía la fotografía instantánea²²⁰. La Segunda República y la Guerra Civil fueron ampliamente fotografiadas. El nexo indicativo con el mundo histórico es intenso y se dispone de un gran catálogo de sucesos y personas fotografiadas. El uso de fotos para señalar a personajes relevantes en los documentales aparece de una forma constante: Este es Azaña, este es Durruti, este es Franco. Cuando se tiene una fotografía que certifica documentalmente algún apartado concreto del relato se usa como un auténtico tesoro pues ayuda enormemente a dar seriedad y credibilidad al relato.

Una fotografía es garantía de autenticidad y su uso como documento concreto es frecuente y hasta se marca con algún tipo de postproducción el detalle exacto que interesa resaltar o la persona que interesa ver. Otra manera de usar una foto como documento es compararla con la actualidad como sucede, por ejemplo, en el comienzo de *Ezkaba, la gran fuga de las cárceles franquistas*, donde se ven simultáneamente las fotos de 1938 de la cárcel y el estado actual de esos mismos lugares. Lo mismo se hace en *O segredo da Frouxeira*, donde, en el minuto 14, se acompaña a una mujer que, con una foto en la mano de la que fue su casa, busca y encuentra como está hoy su antiguo hogar.

Pero el tipo de fotografía más abundante no es tanto la que se refiere a algo concreto del relato como la que es capaz de ambientar el tema del que se habla. Es decir,

²¹⁸ El porcentaje podría incrementarse puesto que este último documental sí utiliza muy brevemente alguna foto, pero al ser tan escaso e irrelevante su uso se decidió no contabilizarlo.

²¹⁹ Plantinga, Carl R. Op. cit., P 86.

²²⁰ Freund, Gisèle. *La fotografía como documento social*. Gustavo Gili. Barcelona 1986. Bourdieu, Pierre, *Un arte medio, ensayos sobre los usos sociales de la fotografía*. Gustavo Gili. Barcelona 2003.

es más fácil tener fotografías del Ejército republicano en general que fotografías de una batalla exacta. Las fotografías son capaces de documentar con más facilidad un tema general: bandos que hubo en la guerra, evolución política interna de cada lado, Brigadas internacionales, IV División de Navarra, problemas sociales durante la Segunda República, etc. Aun así, en ambos casos, el documental se enfrenta a algo que no puede controlar y que se puede llamar la “ignorancia del espectador”.

La fotografía de un personaje o de un acontecimiento histórico si no es reconocida por el espectador no sirve de documento. El realizador la puede usar pensando que todo el mundo entenderá o reconocerá algo concreto y no pasar nada de eso. Si el espectador no reconoce la imagen se pierde el valor de documento o la profundidad del discurso histórico. Tal vez por este motivo, no es infrecuente que la voz de un locutor o un rótulo digan de forma explícita lo que se ve. Por ejemplo, en *El campo de Argelers* la locutora hace referencias explícitas a la autenticidad y el origen de algunas imágenes; también se dice que las recreaciones que se hacen parten de la garantía documental de las fotos. Este documental también incorpora dibujos realizados en el campo y se especifica que se trata de eso. El valor de status histórico de una imagen reside en sí misma, pero dentro de un relato si no es reconocida deja de actuar de tal manera.

El uso como documento de las fotografías debe ser riguroso, pero en menor medida que las imágenes de los propios documentos vistos antes. Es común encontrar que hay momentos del documental que se *rellenan* con fotos de época sin que se sepa si realmente son del lugar, del momento y de las personas de las que se habla. Hay incluso secuencias en las que es evidente que se buscan fotografías que transmitan más el momento anímico que se cuenta y no tanto el hecho en sí. Y es que, como se ha anticipado, una fotografía desarrolla también un claro componente narrativo además del documental. Un claro ejemplo es la secuencia sobre los sucesos de Casas Viejas en el documental *Azaña* donde todo se relata y documenta a la vez a partir de las fotografías del hecho concreto.

Las fotografías aumentan su doble y simultánea función cuando son aportadas por los diversos protagonistas de los documentales. Esto pasa en *Crónicas da Galiza mártir*, *La guerrilla de la memoria*, *L'escaezu*, *Los niños de Rusia*, *Los perdedores*, *Mujeres en pie de guerra* y *Ciudadano Negrín*, donde se dispone de un abundante archivo familiar (además de películas de super 8 como se verá más adelante). La fotografía, junto a la persona que la aporta y enseñada por ella misma, incrementa su valor como documento

y su función narrativa. Fotografías ojeadas en una mesa o sacadas de un cajón, como en *Mirando al cielo*, también consiguen este efecto.

Es muy normal encontrar secuencias compuestas solo por fotos y más abundante aun secuencias en las que las fotografías se combinan con otros tipos de imágenes. El criterio que determina su uso parece exclusivamente narrativo: si determinada foto contribuye o no a ilustrar y contar lo mejor posible lo que se está refiriendo. Lo normal es que en este tipo de secuencias las fotos se usen para transmitir el contenido emocional. Por ejemplo, si se habla de la euforia de la revolución en el verano del 36 se buscan fotos de grupos anarquistas con gestos alegres y no importa tanto ni quiénes son los que salen y de qué momento sean las imágenes. Si la idea es contar la dureza del primer franquismo se recurre a imágenes de militares y gestos adustos.

Los actuales medios de edición y postproducción permiten animar o manejar las fotos otorgándoles un dinamismo que facilita su uso narrativo. Desde hace años, y más en la actualidad, la cámara se mueve con gran precisión y calidad por dentro de las fotos. En la actualidad, incluso, parte de las fotografías se pueden separar del fondo dando una apariencia de tres dimensiones²²¹. *Vivir de pie, las guerras de Cipriano Mera* puede citarse como el mejor ejemplo de cómo sacar partido a las fotografías con la edición.

La fotografía, gracias sobre todo a su función narrativa, ocupa muchos más minutos que los textos y las imágenes de documentos en el conjunto de un documental. Generan por sí mismas documentales: *La sombra del iceberg* y *Los héroes nunca mueren* tratan sobre la fotografía del miliciano muerto mientras avanza, tomada por Robert Capa. *La maleta mexicana* trata sobre los negativos, descubiertos recientemente, de fotos de la Guerra Civil hechas por Robert Capa y Gerda Taro. En estos dos documentales el uso de las fotografías es muy alto. En el caso de *Los héroes nunca mueren* puede hablarse de un documental fallido a pesar de sus esfuerzos por sacar ventaja a la imposibilidad de mostrar, por falta de autorización, la foto del miliciano.

La fotografía aporta certeza documental y contribuye a lo que en un relato es verdaderamente importante: que sea plausible históricamente el conjunto del documental. La doble función de las fotografías permite manejarlas de manera que contribuyan a cada

²²¹ Es de esperar que en un futuro muy inmediato aparezcan más maneras de animar la imagen fija y, por lo tanto, conseguir incrementar la función narrativa.

parte y al conjunto. Resulta curioso comprobar cómo en los documentales en los que predomina la trama -los documentales más dramáticos, como pueden ser *Azaña* y *Castillo de Olite*- se recurre a las fotos para hacer un uso casi exclusivamente documental de las mismas. En estos casos, las fotografías hacen falta para ir anclando con certezas documentales la narración dramatizada, no para narrar.

La función narrativa de este tipo de imágenes queda más clara cuando se encuentran ejemplos de fotografías simuladas, auténticas reconstrucciones montadas en la actualidad y presentadas como fotos de época. Este tipo de foto-reconstrucciones se usan incluso mezcladas con auténticas fotografías de época. En *Camaradas* se simulan prácticamente todas las fotos que se ven del protagonista y de su familia para soportar visualmente la historia. En *Los que quisieron matar a Franco* también se simulan fotos (minuto 40). En *Azaña* se incluye una foto de Lluís Companys en la que se ve al actor que lo ha interpretado en lugar de mostrar al auténtico Lluís Companys. En *Mirando al cielo* (minuto 32) también se enseña una foto en la que aparece el actor que interpreta a uno de los personajes. En estos casos hay una exclusiva función narrativa y desaparece por completo la función documental.

El uso de dibujos e imágenes artísticas destaca en los documentales *Rejas en la memoria*, donde se realizan dibujos en una pizarra, *Vivir de pie, las guerras de Cipriano Mera*, *Los otros guernicas* y *El campo de Argelers*. La abundancia de fotos provoca que la presencia de cuadros y dibujos, abundantes en documentales históricos de temas anteriores al siglo XX, aquí sea casi irrelevante.

4.4.4. Infografías.

Las imágenes elaboradas mediante ordenador están presentes en un 19,44% de los documentales estudiados. Se usan únicamente en *Azaña*, *Castillo de Olite*, *Las cajas españolas*, *Lorca*, *el mar deja de moverse*, *Memorias rotas*, *Mirando al cielo* y *Vivir de pie, las guerras de Cipriano Mera*.

El uso de infografía es muy básico. En *Azaña* es un mapa de Francia en el que se ve el recorrido del protagonista al exiliarse. El mismo uso se hace en *Castillo de Olite*: mapas con la situación del combate, igual que en *Memorias rotas* y en *Las cajas*

españolas, aunque aquí se añaden algunos fondos. Son en realidad animaciones, pero hechas con medios actuales, de tal manera que incorporan un cierto movimiento interno.

Donde más partido se le saca a la infografía es en el documental *Mirando al cielo* en el que se reconstruyen lugares o se crean fondos con el contexto de la guerra. A las entrevistas a los actores que interpretan a alguno de los personajes se les añaden fondos infográficos. Jesús Garay, director del documental, reconoce que en 2008 hacer las infografías fue un golpe de fortuna pues era algo caro, lento y rudimentario, comparado con lo que, casi diez años después, se puede hacer. Todas las infografías se decidieron cuando ya la edición estaba comenzada. No se contaba con ellas al preparar el documental.

La aparición de estas pocas imágenes entraría en la función documental (reconstrucción de una localización, de un arma, de un mapa, etc.), si bien son tan escasas que, en los documentales estudiados, apenas van más allá que complementar parcialmente algún pasaje²²².

4.4.5. Films de ficción.

Los cuatro tipos de imágenes propiamente cinematográficas, las que han grabado el movimiento son los filmes de ficción, las grabaciones actuales, el material de archivo y las reconstrucciones. Las imágenes en movimiento son el principal instrumento narrativo del lenguaje audiovisual. En este caso, los cuatro tipos de imágenes están presentes en un altísimo tanto por ciento de los minutos de los documentales, si bien los filmes de ficción en menor medida, y, desde luego, se consideran los tipos de imágenes que llevan el peso principal de la historia que se cuenta en cada uno de ellos.

El predominio de la función narrativa en las imágenes en movimiento supera a su función documental. Esto es así hasta tal punto que un error o una inexactitud documental

²²² Es de suponer que, como ya pasa en los documentales que se están haciendo en la actualidad sobre asuntos que van desde la prehistoria hasta el siglo XIX, el uso de la infografía irá incrementándose, cobrando protagonismo y ganando en movimiento interno y uso narrativo. Además, el uso de infografías en la publicidad para demostrar y certificar variados asuntos (limpieza de la casa y de dientes, actuación de una medicina, etc.) parece indicar que los espectadores consideran normal el uso este tipo de imágenes como documentos probatorios.

en este tipo de imágenes puede no suponer ningún problema, a diferencia de lo que sucede en la fotografía, como se ha explicado. De alguna manera se entiende que estas imágenes están contando y no certificando documentalmente una afirmación. Esto pasa con las grabaciones actuales, las reconstrucciones y los films de ficción, pero también sucede con el material de archivo de cine o televisión del que se podría pensar, en principio, que es una imagen directamente documental de una época. Sin estos cuatro tipos de imágenes en movimiento (y de las entrevistas) no se podría hacer un documental histórico.

El uso de fragmentos de películas de ficción solo se da en cinco de los treinta y seis documentales: *Celuloide colectivo*, *Hollywood contra Franco*, *El honor de las Injurias*, *Lorca, el mar deja de moverse* y *Vivir de pie, las guerras de Cipriano Mera*.

En los dos primeros, *Celuloide colectivo* y *Hollywood contra Franco*, su uso está justificado y es normal pues los documentales tratan respectivamente sobre el cine producido por los anarquistas durante la Guerra y sobre la presencia de la Guerra Civil en el cine norteamericano. Es decir, el material de ficción es la materia de estudio y su presencia en estos casos cumple al 50% la función documental y la narrativa.

Más interesante es la aparición de películas en los otros tres documentales donde se podría pensar que su presencia es directamente narrativa y que los fragmentos escogidos simplemente ayudan a contar alguna parte de la historia. Pero, al ver en concreto su uso, se observa que también se utilizan como prueba documental de cómo fueron las cosas. Además, conceptualmente, al separar un fragmento de una película este fragmento deja de estar integrado y pertenecer a una ficción, pudiéndose usar como documento-narrativo de determinados acontecimientos, algo así como una cita.

En *Lorca, el mar deja de moverse* se usan varios fragmentos de la película *Muerte de un poeta*, dirigida por Juan Antonio Bardem en 1986. Las imágenes de la película se incluyen en varias ocasiones. De forma breve para contar el alzamiento o para mostrar alguno de los fusilamientos iniciales. De forma más amplia para mostrar-demostrar cómo fueron los problemas de la detención en el Gobierno Civil. Este fragmento de tres minutos está precedido por las palabras de un entrevistado y es continuado por una entrevista a Luis Rosales, grabada en 1977, donde explica el momento que se acaba de ver y en el que él mismo estuvo presente en 1936. El segundo fragmento, cercano al minuto de duración,

corroborar unas palabras de Ian Gibson y también es recogido por Luis Rosales relatando la continuación de ese mismo momento que se acaba de ver.

Los diversos cortes de la película de ficción utilizados en el documental cuentan muy bien cada momento de la historia en los que están puestos, cumpliendo una función narrativa. Se ven tal cual se hicieron en la película y sin añadir comentarios. Pero, a la vez, están desempeñando una función documental, son la prueba de cómo sucedieron las cosas. Esto pasa en primer lugar porque ya no son propiamente la película de ficción sino fragmentos de la misma, y al ver esos cortes el espectador no está dentro del universo creado en un relato de ficción, sino en el universo de una historia documental. Pierden por tanto el significado inicial para el que fueron creados. Y, en segundo lugar, porque esos cortes están precedidos y continuados de aportaciones documentales que certifican lo que se ve; ahora están incluidos en un relato documental donde todo se retroalimenta y cumple las necesidades documentales y narrativas. Mediante entrevistas a expertos y testigos se documenta cómo sucedieron las cosas y mediante el fragmento de película se corrobora que así fue (y viceversa).

En *El honor de las Injurias* se incluyen escenas de *Vivan los hombres libres* dirigida por Edgar Neville en 1939; *Rojo y negro* dirigida por Carlos Arévalo en 1942; *Via Crucis por las tierras del Señor* dirigida por José Luis Sáenz de Heredia en 1940; y *Nosotros somos así* de 1936²²³. El uso de los diversos fragmentos es muy variado dada la complejidad de este buen documental. En primer lugar, y de forma directa, cada fragmento ayuda a contar la película. En segundo lugar, contribuyen a generar un ambiente y una atmósfera de un tiempo que existió y ya pasó, pero al que se puede acercar documentalmente. El conjunto generado da una idea documental-emocional de una época y de sus diversos acontecimientos concretos.

En *Vivir de pie, las guerras de Cipriano Mera* hay material de varias películas a lo largo de todo el metraje. Por ejemplo, hay escenas de la película *Octubre* de Eisenstein. Pero el uso más singular se encuentra en el minuto 78. En este caso, para relatar el encarcelamiento e interrogatorio de Cipriano Mera en Casablanca tras el final de la Guerra Civil, lo que se hace es partir la pantalla en dos y en un lado situar una película de ficción, en la que un personaje está haciendo un interrogatorio, y en el otro

²²³ Es seguro que hay fragmentos de otras películas, pero no se han podido identificar.

lado poner una foto de Mera. Un doblaje inventado pone voz a la película de ficción haciendo las preguntas que interesa plantear en el documental. En el conjunto de este documental es solo un recurso más, entre los muchos y variados empleados, para contar lo mejor posible la vida del protagonista. No trata nunca de hacer creer que se trata de una imagen de época, ni una recreación sino, simplemente, unas imágenes más que contribuyen al conjunto: contar la agitada vida del protagonista.

4.4.6. Grabaciones actuales.

Este término se refiere a las grabaciones llevadas a cabo mientras se hace un documental. Es un tipo especial de imagen y resulta esencial para un documental: las grabaciones de localizaciones, el seguimiento de testigos o protagonistas, las grabaciones del propio trabajo salgan o no los miembros del equipo en las mismas y la grabación de diversos actos contemporáneos como pueden ser homenajes o entierros de víctimas del franquismo. No pertenecen a este tipo de imagen las grabaciones de documentos e imágenes fijas, ni las grabaciones de reconstrucciones que, aunque evidentemente se graban mientras se hace el documental, no tienen la característica de directo que poseen lo que se denomina grabaciones actuales.

Solo tres de los treinta y seis documentales no cuentan con estas imágenes. *Noticias de una guerra* que recurre solo a imagen de archivo y reconstrucciones. *Mirando al cielo* que es una dramatización y, aunque aparece en pantalla un equipo de rodaje, este equipo no es el auténtico equipo sino parte de la simulación en la que se sigue a una actriz que interpreta a la supuesta directora del documental. Y *El honor de las Injurias* donde es el único tipo de imagen del que prescinde (junto con la infografía).

La grabación en el sitio y el momento es una marca característica del mundo de los documentales. La grabación que se hace mientras están pasando las cosas confiere un realismo y una autenticidad que es condición *sine qua non* casi de cualquier documental. Estas imágenes evidencian que se ha hecho el trabajo, que se ha estado en determinados sitios en un momento concreto, y que, como mínimo, se ha sido testigo de lo que se cuenta. La mayoría de documentales basan su narración en este tipo de imagen: se asiste a una campaña política, a un conflicto bélico, a una huelga, se vive durante un tiempo con determinado grupo social, etc. Como en los documentales históricos los hechos contados

pertenecen al pasado se podría pensar que este tipo de imagen o no es muy importante o ni siquiera está presente. Sin embargo, sigue siendo necesaria y está presente en el 91'67% de los documentales analizados.

En los documentales históricos hay más tipos de imágenes, desde imágenes de archivo a reconstrucciones, como ya se ha visto, pero la prueba documental por antonomasia, la prueba del realismo, la prueba de que no son decorados contruidos, ni actores pagados, ni escenas pactadas, lo que aquí se define como grabación actual, está presente y es muy necesaria. Es cierto que por ejemplo se pueden hacer recreaciones con actores, como se verá más adelante, pero la grabación actual, el simple hecho de estar en determinada localización, se convierte en una imagen que no solo narra, sino que documenta y certifica el trabajo hecho y lo que se dice. En concreto, la imagen de una localización es una prueba documental a la altura de la aparición de un testigo.

Incluso hay algún caso (*Amaren, Crónicas da Galiza mártir, Lorca, el mar deja de moverse*) donde parece que funciona la convención de que una grabación poco cuidada, como pasa en algunos documentales sobre temas de actualidad donde no hay tiempo para montar el trípode o cuidar el encuadre, es más documental y atestigua mejor la presencia del director, de la cámara, ya que una grabación imperfecta demuestra la falta de preparación y la falta de control sobre los sucesos que se recogen²²⁴. El encuadre imperfecto es garantía de realismo (también la falta de control sobre el sonido). La imagen de poca calidad y el sonido defectuoso, incluso en una entrevista, no solo se aceptan y se pueden usar en un documental, sino que pueden ser prueba de la verdad de lo que se cuenta. (Otra cosa es que esto se haya hecho así de forma deliberada y se aproveche esta convención).

Lo más habitual es la grabación de localizaciones. Así se hace en *40 años y un día. Azaña, Ciudadano Negrín, El campo de Argelers, Los otros guernicas, Los que quisieron matar a Franco, Lorca, el mar deja de moverse, Memorias rotas, Vivir de pie, las guerras de Cipriano Mera y Rejas en la memoria*. En *Los perdedores* la localización sirve para situar a cada entrevistado. En *Camaradas* y en *O segredo da Frouxeira* la localización se certifica añadiendo una foto de época para comparar con la actualidad. En

²²⁴ El atributo de realismo del que gozan estas imágenes se ha acentuado por las grabaciones hechas por los móviles y las cámaras de seguridad.

La guerrilla de la memoria se da un paso más y son los propios testigos entrevistados los que describen qué es lo que se ve y qué pasó en cada sitio. *Ezkaba, la gran fuga de las cárceles franquistas* se basa visualmente en la propia localización y la antigua cárcel se graba de muchas maneras y con finalidades distintas.

Otro tipo de grabación actual es la que se hace en *Los niños de Rusia* donde en algunos momentos se acompaña a los entrevistados; ya no se trata solo de ver localizaciones sino de estar con los personajes. En *Camaradas* también se recurre al mismo efecto con un testigo. Pero en ambos casos se trata de breves minutos. *Memorias rotas, la balada del comandante Moreno* añade a las localizaciones la asistencia al nuevo entierro de los restos del comandante Moreno. *Crónicas da Galiza mártir* también añade unas grabaciones actuales: al principio se asiste a un homenaje a víctimas del franquismo y al final a una excavación de fosas.

Amaren y Tras un largo silencio están planteados íntegramente como el seguimiento a los personajes que protagonizan los documentales. En el primero, se trata de ver, en el inicio, cómo es la vida actual de tres niños de la guerra y después de acompañarlos en un viaje de vuelta a su tierra natal. En el segundo, se asiste en directo a la búsqueda de una fosa y se acompaña a los familiares que esperan encontrar los restos de sus antepasados. Son dos documentales que se basan principalmente en las imágenes de grabaciones actuales. *O segredo da Frouxeira* también se basa visualmente en las grabaciones actuales.

El único documental en el que propiamente aparece el equipo del documental es *Mujeres en pie de guerra*, donde la realizadora siempre está en plano e incluso llega a protagonizar ella sola alguna secuencia (minuto 30, visita al campo de exterminio de Ravensbruck). En *L'escaezu* también está presente el equipo, pero ni esto configura visualmente el documental ni salen propiamente como los realizadores. A los documentales ya citados, donde la grabación actual es la solución visual fundamental, hay que añadir *Los héroes nunca mueren* y, sobre todo, *La sombra del iceberg*. En este último documental se lleva a cabo una investigación y, aunque no salen los realizadores, oímos sus voces y se va con ellos en busca de lugares, archivos y testigos de diverso tipo. *La maleta mexicana* también tiene algo así, aunque en menor medida

A todo lo dicho es necesario mencionar dos secuencias singulares. En *Castelao e os irmans da liberdade* hay un clip donde mientras suena una canción reivindicativa se lleva a cabo una danza. Resulta ser algo bastante experimental y se supone que es una especie de homenaje a Castelao y su lucha por Galicia. En *Azaña* en dos momentos distintos se ve a los actores, que están interpretando a personajes históricos, charlar como tales en un bar comentando el final de la Segunda República y las circunstancias que rodearon aquellos momentos. Es seguro que se trata de secuencias guionizadas pero están grabadas como saliendo del documental que se está viendo para añadir una lectura más a aquellos acontecimientos. Las escenas culmen en este sentido son las dos en las que el actor que está interpretando a Azaña mira a cámara, deja de interpretar, y habla por sí mismo. La primera escena se monta a mitad del documental y la segunda, más importante, muy cerca del final. Es la escena de la muerte de Azaña: el cadáver está en una cama y lo velan parientes y amigos; a la vez, por detrás, aparece el actor que ha interpretado a Azaña, y que está haciendo simultáneamente de muerto, y da su versión de lo contado: “Yo como actor, me he dejado arrastrar por el personaje, me ha ganado Azaña... Esperemos que la III República venga de la mano de hombres y mujeres de la talla de Manuel Azaña. Al menos así lo esperamos.” Estas secuencias no son grabaciones actuales, pero están realizadas simulando que lo son y aprovechando así las ventajas de documento de este tipo de imagen. Hay dos documentales donde la grabación actual existe, pero es muy escasa: *Las cajas españolas* y *Ciudadano Negrín*.

Más adelante se verá un tipo de imagen grabada en la actualidad pero que, por su tratamiento en la postproducción, se convierte en otro tipo de imagen. Se trata de imágenes que se envejecen para hacerlas pasar por imágenes de época o conseguir determinados usos artísticos. Imágenes de este estilo se encuentran en *El honor de las Injurias*.

4.4.7. Material de archivo de cine o televisión.

La imagen en movimiento procedente de diversos archivos y televisiones es uno de los materiales más habituales en cualquier documental de historia del siglo XX. El 86’11% de los documentales estudiados usan material de archivo e incluso en varios de ellos es el tipo de imagen principal. Esto sucede en *40 años y un día*, *Ciudadano Negrín*

y *Noticias de una guerra*. En menor medida en *Camaradas*, *Las cajas españolas* y *El honor de las Injurias*.

Toda imagen de archivo es de forma directa y clara documento de una época: se puede ver el primer desfile de la Victoria, un mitin de Azaña, el incendio de unas iglesias en mayo de 1931 y a Niceto Alcalá Zamora saliendo a la calle tras constituirse el primer parlamento. Son imágenes reales en las que se ve lo que pasó, desde un ángulo y un encuadre concreto, pero lo que realmente pasó ante la cámara que filmaba. Estas filmaciones se consideran documentos visuales de primer orden y permiten ver plenamente una época como nunca antes había sido posible acercarse a los hechos del pasado.

“La fotografía icónica en movimiento se ha vuelto un medio esencial del registro y resguardo de información histórica, así como de disseminación de información. Si bien reconocemos sus limitaciones, también podemos celebrar su capacidad sin precedentes para comunicar información visual de una variedad sin límites y con suntuosos detalles”²²⁵.

El material de archivo proporciona un tipo de información que no se encuentra disponible por ningún otro medio. Aunque, como sucede con la fotografía, no puede dar cuenta de las motivaciones humanas ni de las relaciones causales²²⁶, sí transmite y contiene, gracias al vínculo icónico entre imagen y referente, una gran cantidad de información documental que se comunica más eficientemente que mediante el lenguaje verbal.

Simultáneamente, como ha quedado antes comentado, son imágenes en movimiento que no solo documentan, sino que cumplen una directa función narrativa dentro de los documentales. El rigor documental con el que se pueden usar estas imágenes es muy inferior al de las anteriores imágenes comentadas (documentos, fotografías, localizaciones). Indudablemente si se cita algo se tiene que ver lo que se dice. En la cita

²²⁵ Plantinga, Carl R. Op. cit., P 90.

²²⁶ Plantinga, Carl R. Op.cit., P 89.

no puede haber errores. Pero a partir de ahí el predominio de la función narrativa es tal que el uso documental se aminora mucho en todos los documentales vistos.

Así como un documento no se pone en pantalla si no es el documento exacto del que se está hablando, una imagen en movimiento es capaz de soportar muchos más contextos que el estrictamente propio. Por un lado, una imagen en movimiento alude a muchas más cuestiones que de las que se ve directamente en pantalla, y, por otro, la imagen se puede unir a la historia de la que se habla, a la vez que la genera también, a través de una mera vinculación temática. Por ejemplo, en los documentales estudiados, cuando se habla de los fusilamientos de Yagüe en Badajoz, se usa cualquier imagen de muertos en el suelo, y así con otras secuencias de este tipo de sucesos. La imagen es documento, pero es algo más que documento. La imagen también es narración y es configuradora del relato.

En la serie documental *Apocalipsis, el ascenso de Hitler* (2011), al comienzo del primer capítulo se habla de la participación de Hitler en la Primera Guerra Mundial y se dice que era un mensajero e iba de aquí para allá entre las trincheras. La imagen que acompaña a esta locución es la de un soldado que corre por una trinchera. También se dice que fue herido y que se quedó momentáneamente ciego: la imagen que se presenta en ese momento es la de un soldado al que están vendando la cabeza. ¿Es Hitler el que corre por las trincheras o al que vendan? Está claro que no, y nadie entiende que le estén engañando. Simplemente es un fragmento del documental muy bien construido narrativamente recurriendo a material de archivo.

En la serie documental *Por qué luchamos* (1943), en el capítulo 1, *Preludio de la guerra*, en el minuto 35, se incluye una imagen de falangistas españolas para hablar del fascismo italiano. En el minuto 43, mientras se habla del bombardeo japonés de Shanghái, se presenta una imagen de la Guerra Civil española. Los ejemplos pueden multiplicarse. En el capítulo 2, *El ataque de los nazis*, para hablar de la invasión de Polonia, se recurre a imágenes del documental *España 1936*, tanto en el minuto 36 como en el 41, y otra del paso de los exiliados de la frontera francesa al final de la guerra. La pregunta es si Capra sabía que estas imágenes (muertos, gente que corre y huye, mujeres llorando, etc.) no pertenecían a los hechos que narraba. Difícil llegar a saber ahora la respuesta real pero no es difícil suponer que lo que sí tenía claro Capra era lo que tenía que contar: un pueblo atacado por los nazis y los japoneses. Para contar eso necesitaba imágenes que contasen

de verdad y bien el dolor de la población civil y las imágenes de la Guerra Civil española cumplían perfectamente la finalidad narrativa buscada. ¿Es un fallo? ¿Estaban estas imágenes ya mezcladas entre otras en noticiarios alemanes o japoneses? No son documentos de la invasión de Polonia, pero consiguen una buena narración de la idea histórica del dolor causado.

La imagen conservada de la Segunda República y la Guerra Civil es abundante, pero insuficiente para contar todas las historias posibles. Los documentales analizados tratan de la misma época y todos han accedido básicamente a los mismos archivos. Las coincidencias en el uso de las imágenes son abundantes. Como ejemplo, pueden servir las imágenes en las que unos policías a caballo en una vista cenital (Figura 1) y otros en una toma a pie de calle (Figura 2) disuelven lo que podría ser una manifestación.

Figura 1. Policías a caballo, vista cenital.



Figura 2. Policías a caballo, toma a pie de calle.



Estas imágenes se utilizan en ocho documentales y sirven de base para contar hechos distintos en cada uno de ellos (Tabla 4).

Tabla 4. Utilización de las imágenes de policías para ilustrar hechos diferentes.

Título del documental	Acción que las imágenes ilustran
<i>Vivir de pie, las guerras de Cipriano Mera</i>	Problemas de los anarquistas durante la dictadura de Primo de Rivera.
<i>Castelao e os irmans da liberdade</i>	Llegada de la Segunda República en abril de 1931.
<i>El honor de las Injurias</i>	Confrontación entre la Segunda República y la CNT en 1932.
<i>Ciudadano Negrín</i>	Victoria de la derecha en las elecciones de 1933.
<i>Exilios</i>	Represión tras la Revolución de octubre de 1934.
<i>Lorca, el mar deja de moverse</i>	Tensiones previas al comienzo de la guerra.
<i>Noticias de una guerra</i>	Problemas de orden público previos a la guerra.
<i>O segredo da Frouxeira</i>	Golpe de estado de julio de 1936.

Fuente: Elaboración propia

En un documental debe predominar la narración y el vehículo principal para narrar es la imagen en movimiento, que se convierte en la encargada de contar la historia, pero no de una manera documental. Una colección de documentos nunca puede construir un documental. Un documental, lenguaje audiovisual, necesita de la imagen en movimiento y esta es siempre en primer lugar narrativa.

El uso narrativo queda claro en la manera en la que se han usado estas imágenes concretas. No se comete un fallo documental porque en uno cuentan unas cosas y otras en otro. Las imágenes siempre son las mismas, policías a caballo disuelven a un grupo de gente, y lo que cuentan se puede adaptar. En la imagen en movimiento la función narrativa prima sobre la documental y puede ser lícito cometer algunas inexactitudes documentales. En palabras de Plantinga se hace ver la verdad narrativa con que se usan algunas imágenes, que, aunque no son usadas como lo que estrictamente son, sí contribuyen a crear la verdad narrativa histórica esencial que debe tener un documental

“Las imágenes visuales en las no ficciones funcionan como iconos e índices, pero eso no es todo; hacen más que dar información, ilustrar y proporcionar evidencia retórica”²²⁷.

Otra cosa es cuando se pretende hacer, explícita o implícitamente, una cita documental. En este caso, cuando se produce un error, por pequeño que sea, en el uso de una imagen en su función documental se resiente todo el relato. Si se pone mal una fecha, si el periódico que se muestra no es del momento que se dice, etc. es un fallo intolerable en un documental histórico. Cuando prima la función documental de una imagen no se pueden cometer errores. Si se enseña la foto de determinada persona, o de un suceso concreto, y se marca explícitamente, tienen que ser esa persona o ese suceso, no se pueden cometer errores. Esto también afecta a la imagen en movimiento, y cuando se tiene la verdadera suerte de disponer una imagen exacta de lo que se está diciendo su uso cumple plenamente las dos funciones.

Pero, en los documentales que aquí se analizan, la imagen de archivo se incluye casi siempre para narrar. Una misma imagen de aviones volando puede soportar la narración de bombardeos en cualquier ciudad y en cualquier año de la guerra. Lo importante es que se habla de bombardeos y se ven bombardeos, no que esos aviones estén bombardeando tal ciudad en tal época. Las mismas imágenes de gente que corre por la calle mirando hacia el cielo y yendo a refugiarse a un portal sirven para contar muchos momentos distintos de la guerra. Cuando hay una coincidencia temporal y un contexto común no se producen problemas documentales. Si la coincidencia temporal es demasiado amplia o, sobre todo, si, aunque no se diga explícitamente, se intentan hacer

²²⁷ Plantinga, Carl R. Op. cit., P 106.

pasar unas imágenes como propias de un lugar y momento que no le corresponden se generan problemas. Esto sucede, por ejemplo, en algunas secuencias de *Castelao e os irmans de liberdade* donde la ausencia de imágenes de Galicia al comienzo de la guerra lleva a usar imágenes de Barcelona y Madrid.

En un informativo actual es injustificable que en una noticia las imágenes que se usan no concuerden con lo que se dice. Si se habla de un atentado se deben usar las imágenes de ese atentado y no hacerlo así se consideraría con razón un engaño y un fallo periodístico elemental. En un documental el uso de la imagen no requiere tanto rigor pues se ha dado el salto del mundo informativo al ámbito narrativo, si bien, como se ha comentado también en el caso de la imagen de la voladura del diario Madrid en 1973, como muestra de los bombardeos de la Segunda Guerra Mundial, no todo vale y menos cuando como en los casos citados se trata de hacer creer implícitamente que las imágenes corresponden a lo que se dice. Este es el error.

El predominio de la función narrativa en la imagen de archivo también permite que lo que es propiamente un documento, la imagen concreta de una época, se pueda tratar y alterar. Esto se hace de tres maneras: en primer lugar, mediante la postproducción (cambios en el brillo, el contraste, etc. o incluso en el encuadre); en segundo lugar, mediante el montaje (se altera una misma secuencia o se combinan planos de diversas procedencias configurando una nueva secuencia); y en tercer lugar mediante la incorporación de sonidos (ya sean voces, ambientes o músicas). Se puede decir que son alteraciones lícitas de un documento visual.

La imagen de archivo añade a sus funciones narrativas y documentales una tercera función a la que se puede denominar función documental-analítica o simplemente analítica. Esto sucede cuando se usa una imagen de archivo como un documento al que se le deja expresarse sin ninguna manipulación (no se retoca ni remonta la imagen y el sonido se deja tal cual es) para después comentarlo. De alguna manera se puede decir que se deja hablar a la época pasada tal cual se vio a sí misma y esto sirve para extraer consecuencias y lecturas históricas. Por un lado, se enseña la versión de determinado suceso en el momento y por otro se pasa a analizar con la perspectiva actual.

En *Las cajas españolas*, en tres momentos distintos, se presentan unos fragmentos de noticiarios de la época para comprobar y luego comentar cuál fue la versión de los hechos en el propio momento histórico.

En *40 años y un día* dos veces se incluyen dos reportajes del franquismo para oír directamente lo que decía la propaganda del régimen sobre los prisioneros de la guerra. A continuación, el documental se dedica a desmontar y rebatir lo visto.

En *El campo de Argelers* se editan noticiarios franceses para releer la historia. En el minuto 9 el fragmento de época habla de la buena acogida que se está dando a los españoles. En el minuto 29 noticiarios de Francia, Alemania, España y Reino Unido dan las correspondientes versiones distintas de la existencia del campo de Argelers. En el minuto 39 un noticiario francés da la noticia de la victoria de Franco. En el 43 otro noticiario anuncia el comienzo de la Segunda Guerra Mundial. Y en el 58 la noticia de la invasión de Francia.

Hollywood contra Franco, en el minuto 21, ofrece el noticiario que dio la versión franquista del bombardeo de Guernica. En el 51 muestra la versión original y censurada de la película *Casablanca*²²⁸.

Rejas en la memoria hace un abundante y magnífico uso del material de archivo, en cada época tratada se usa material referido a ese momento. De manera analítica usan materiales en dos momentos (minutos 40 y 57). También utiliza una imagen de 2002 como la imagen-documento de la votación parlamentaria condenando el golpe de estado del 36.

Por último, señalar la útil presencia de un tipo especial de material de archivo: las películas familiares. Esto sucede en *Ezkaba. La gran fuga de las cárceles franquistas*, donde una secuencia entera se hace a partir de película de super8, *Amaren* y, especialmente, en *Ciudadano Negrín* donde se convierte en el tipo de imagen principal de este documental.

²²⁸ *Casablanca*. Michael Curtiz. Estados Unidos, 1942.

Las imágenes filmadas por el propio Juan Negrín o por alguien de su familia no documentan ningún momento histórico especial de la historia de España ni de su vida personal. Casi siempre son imágenes tomadas durante periodos vacacionales. Sin embargo, estas imágenes familiares no solo rellenan minutos del documental, sino que lo dotan de verdad: son auténticos documentos audiovisuales que permiten certificar y hablar de una vida y un tiempo histórico determinado.

4.4.8. Reconstrucciones.

Las reconstrucciones conforman una práctica habitual en los documentales históricos y, en general, como reconoce Plantinga²²⁹, que llama a estas escenas ficticias o escenificadas, en todo el mundo documental. El 50% de los documentales estudiados las usa. Su posible consideración como una invención, una imagen no auténtica o no documental, no se contempla entre los realizadores. Simplemente es un tipo más de imagen que se puede emplear para contar la historia. Las reconstrucciones alcanzan la categoría de prueba documental. Aunque, “no deja de ser paradójico que un recurso de ficción sirva para dar mayor verosimilitud a una película documental”²³⁰.

Entre los documentales estudiados hay reconstrucciones de todo tipo: desde solo un figurante que hace las veces de uno de los personajes del documental (*Vivir de pie, las guerras de Cipriano Mera*: en el minuto 69 un figurante hace del protagonista andando a lo lejos por el desierto) hasta la simulación completa de un campo de prisioneros (*El campo de Argelers*). En algunos, las reconstrucciones son un mero recurso más, y en otros constituyen la base visual principal llegando a hacer una ficcionalización muy amplia de muchos de los momentos tratados como puede ser en *Azaña* o en *Las cajas españolas*.

Se pueden distinguir cuatro tipos de reconstrucciones:

En primer lugar, las reconstrucciones propiamente dichas en las que mediante actores, decorados y atrezzo se simulan diversos acontecimientos del pasado.

²²⁹ Plantinga, Carl R. Op. cit., P 48.

²³⁰ Montero, Julio. “Travestir el pasado de presente: el cine histórico de ficción”. *Image et manipulation, Les cahiers du Grinh*, Grinh-LCE, Lyon, 2009, pp. 387-396.

En segundo lugar, las reconstrucciones que implican la puesta en escena de una historia independiente de los hechos históricos y que sirve de soporte narrativo del documental.

En tercer lugar, la reconstrucción realizada a través de dibujos animados.

En cuarto lugar, la dramatización realizada directamente con la cámara o la edición.

Las reconstrucciones propiamente dichas están presentes en varios documentales solucionando algunos momentos, pero sin constituir la base visual de los mismos. Así se observa en *Castelao e os irmans da liberdade* donde (minutos 8 y 17) un niño vende periódicos, o (minutos 4, 19 y 62) un actor representa a Castelao escribiendo a máquina. Algo similar se hace en *Exilios*: un actor hace las veces del protagonista del documental en breves apariciones, y un niño en un campo representa una breve escena. También hay pequeñas simulaciones de este estilo en *Los héroes nunca mueren*. Un uso un poco más elemental se da en *La maleta mexicana* donde se utiliza la imagen de un hombre en bici, capturada casualmente, para integrarla en la secuencia en la que se cuenta cómo un técnico de laboratorio se fue a Burdeos en bicicleta.

En *Las maestras de la República* la simulación de una maestra en una escuela adquiere más importancia pues se convierte en un instrumento vertebrador del documental al dar paso a cada uno de los nuevos temas que se van planteando. En estos casos se puede considerar que las reconstrucciones son imágenes predominantemente narrativas, casi meros complementos visuales, y no tratan de convertirse en una manera de enseñar, y consiguientemente documentar, cómo fue algo del pasado.

En *O segredo da Frouxeira* se da un paso más ya que se reconstruye un fusilamiento para hacer ver y entender cómo fueron los hechos sobre los que trata el documental. Esta reconstrucción se emplea brevemente en diversos momentos del documental, al poco de empezar y por en medio, y al final se ve la secuencia entera. La ficcionalización del fusilamiento ya no es solo una secuencia narrativa, sino que trata de ser la prueba documental de cómo fueron los hechos. Es como decir: ahora, tras la investigación hecha, sí se puede ver lo que pasó.

En los documentales *Los que quisieron matar a Franco*, *Azaña*, *Camaradas*, *El campo de Argelers*, *El honor de las Injurias*, *Las cajas españolas*, *Mirando al cielo* y *Noticias de una guerra*, las reconstrucciones son la base visual principal. En todos ellos ocupan la mayoría de los minutos y, dependiendo de lo reconstruido, son imágenes principalmente narrativas o a la par narrativas y documentales.

Lo que se reconstruye en el documental *Azaña* es un trozo de la vida del protagonista. No se inventa una historia, sino que se pretende ser lo más riguroso posible con lo que pasó entonces. Toda la reconstrucción es tan narrativa como documental. Los diversos recursos presentes en este documental, incluido un breve fragmento de imágenes de archivo, colaboran para reforzar la doble función simultánea, documental y narrativa, de las amplias reconstrucciones hechas. Y es el mismo actor que representa a Azaña quien explica, desdoblándose, la verdad de lo que se está representando.

Las reconstrucciones, para que sean también documentales y no solo narrativas, tienen que estar rodeadas de otras pruebas documentales. Necesitan estar arropadas por entrevistas a testigos, expertos, etc.; materiales de archivo ya sean fotos o películas, documentos y textos. Sólo de esta manera una reconstrucción puede ser útil documental y narrativamente. Sin estos otros tipos de imágenes la reconstrucción no se soportaría y no contribuiría a hacer un documental. De hecho, se puede pensar que la mera y sola reconstrucción dejaría de tener una función documental y sería solo una ficcionalización. No hay un solo caso en los documentales estudiados en los que las reconstrucciones no estén englobadas dentro de un cuerpo general documental que es el que a su vez les permite tener el valor probatorio.

Hacer reconstrucciones de época no significa mezclar ficción y realidad. Una reconstrucción en un documental se hace no para mostrar una historia sino para certificar un acontecimiento histórico. La reconstrucción en un documental no genera una historia de ficción, sino que está al servicio de la prueba documental. Las reconstrucciones que se hacen en las historias de ficción pueden estar muy bien realizadas, y de hecho suelen reflejar mejor que los documentales lo que sería la puesta en escena histórica de una época, pero su función es estar al servicio de la historia imaginada, aunque esta historia parta de hechos reales históricos. Estas reconstrucciones se relacionan con el estudio de la historia de una manera distinta a como sucede en los documentales. Por ejemplo, la historia de ficción siempre sucede en presente, en directo ante los ojos del espectador;

mientras que las reconstrucciones hechas en los documentales se presentan como la prueba demostrativa de los hechos del pasado. Incluso cuando la reconstrucción incorpora un valor dramático todo contribuye a reflejar la evidencia de lo que pasó.

Camaradas es un documental con un uso brillante de las reconstrucciones. Como novedad incluye una secuencia (minuto 9) compuesta sólo con fotografías simuladas. Pero son numerosas las variadas puestas en escena: en el 26, 31 (tortura), 35, y varias más. Hay que destacar especialmente dos secuencias: la llegada a Barcelona (minuto 31) es un ejemplo perfecto de uso simultáneo de imagen de archivo, reconstrucción e imagen real actual; y el final del documental en el que se unen el protagonista real principal, hoy un anciano, con la reconstrucción en la que el protagonista-personaje es un hombre de veintipocos años.

El campo de Argelers se basa visualmente en la reconstrucción del propio campo y de la vida que se llevaba en él. Además de los decorados contruidos y abundante atrezzo aparecen más de 20 actores. Los actores hablan, dialogan y representan. No son solo figurantes. Todas las reconstrucciones son a la par narrativas y documentales. Incluso la voz de la locutora (minuto 13) afirma que lo que se ve es lo que de verdad pasaba, todo es tal y como lo recuerdan los que estuvieron allí. Es decir que la reconstrucción, la imagen, se toma explícitamente como certificado de autenticidad de lo que se está narrando. Cuando se dice que hubo enfermedades y que se levantó una enfermería: se ven enfermos y la construcción de una enfermería. Si se dice que los prisioneros eran republicanos dignos: se ve a los prisioneros levantando el puño y cantando. Cuando se dice que hubo violaciones, se reconstruye una. En el momento en el que se explica que las mujeres también tuvieron iniciativas: se representa una cacerolada. O si se dice que hubo castigos se ficciona una escena donde se recrean unos castigos, entre otros ejemplos. La prueba documental de lo que pasó hace años la proporciona la reconstrucción actual.

Las cajas españolas lleva a cabo una reconstrucción completa de cómo se manejaron durante la guerra las pinturas del museo del Prado. Son imágenes tan narrativas como documentales. Todas las imágenes están tratadas y puestas en blanco y negro para que se ensamblen mejor con las también numerosas imágenes de archivos cinematográficos. Lo que se busca es una narración unitaria y completa a través de la unión de ambos tipos de imágenes.

El mismo caso es el de *Noticias de una guerra*. Todo el documental está concebido visualmente por el acoplamiento de materiales de diversos archivos cinematográficos e imágenes reconstruidas. En este caso, y a manera de un informativo, se cuenta toda la guerra. Todas las reconstrucciones pretenden ser tan documentales como narrativas.

En el documental *El honor de las injurias* las reconstrucciones (interrogatorio, asesinato doble, primer paseo, torturas, etc.) están diseñadas también para que se camuflen con el resto de los muy variados recursos visuales utilizados. Todas estas reconstrucciones, a las que también se les podría llamar ficción-documental, tienen una carga emocional muy superior a las imágenes procedentes de archivos. El hecho de “ver” los hechos y poner cara a los protagonistas facilita a la narración ponerse en la situación emocional propia del lenguaje audiovisual, aunque sin llegar a estar dentro de una ficción dramática.

Los documentales *Los que quisieron matar a Franco* y *Mirando al cielo* ponen en escena el desarrollo de una historia inventada, independiente de los puros hechos documentales, y que se usa para ir dando paso a los acontecimientos que sí son históricos. La representación de una ficción permite contar el tema del documental. *Los que quisieron matar a Franco* pone en pie un cuento de Max Aub, con más de cuarenta actores y figurantes, en el que un camarero mexicano mata a Franco. Es una historia con un planteamiento, un protagonista con un conflicto, un desarrollo, un clímax y un final. Esta reconstrucción se puede considerar exclusivamente narrativa, y aunque tiene una ambientación de época muy cuidada, en ningún momento pretende ser algo más que un cuento. Al mismo tiempo que se ve esta historia inventada se narran los variados intentos reales que hubo de matar a Franco a lo largo de los años. Esta parte estrictamente documental tiene sus propias entrevistas, materiales documentales de archivo y sus propias reconstrucciones que, ahora sí, tratan de ser también documentales y no solo narrativas: la huida de un personaje (minuto 12); una reunión (minuto 21); la recreación de la clandestinidad y un atraco (minuto 32); la reconstrucción de un viaje en coche y disparos (minuto 40), etc. La separación de los dos tipos de reconstrucciones está clara: por un lado, está la ficción y por otro, la reconstrucción documental.

Una similar combinación de representación de una historia inventada y estricta imagen documental se observa en *Mirando al cielo*. Primero, y principalmente, se ve la historia, situada en la actualidad, de la supuesta directora del documental, que a la vez se

está viendo, y de cómo busca y encuentra a un piloto italiano que bombardeó Barcelona en 1938, mientras su abuelo estaba en las baterías antiaéreas. Alrededor de esta historia, van apareciendo las localizaciones, las entrevistas, auténticas o simuladas, y alguna documentación. Los saltos entre la historia inventada y el estricto documental son constantes y originales. En este caso la parte documental está al servicio de la enseñanza que se extrae de la historia dramatizada: es necesario pedir perdón y reparar. A la historia principal de la directora del documental y de su búsqueda se unen otras dos reconstrucciones más breves: la madre del escritor Goytisolo, una escena de niñas jugando para representar el momento previo al bombardeo y una escena tras el mismo. En total participan en *Mirando al cielo* 24 actores.

El documental *Castillo de Olite* recurre a dibujos animados para contar la historia del hundimiento del barco en los últimos días de la guerra. Es una atrevida apuesta pues los dibujos animados son la base visual principal del documental y a través de ellos se presentan los hechos. Los personajes dibujados tienen nombres y apellidos y a algunos de ellos se ven entrevistados, ahora ancianos, en la actualidad. Hay simulaciones de la vida cotidiana en los dos bandos, conversaciones, disyuntivas, conflictos, etc. Se trata de una dramatización completa de los hechos acaecidos en la bahía de Cartagena. Para darles valor documental a los dibujos animados, *Castillo de Olite* está conducido por una voz que presenta y narra los hechos, además hay imágenes de archivo, entrevistas a los testigos y bastantes textos que van marcando los lugares, las fechas y las horas. Lo que podría ser una decisión arriesgada para hacer un documental termina funcionando por la vinculación directa entre lo que es estrictamente documental y los dibujos animados que actúan a manera de una recreación espejo de lo que pasó²³¹.

Por último, la dramatización realizada directamente con la cámara o la edición. Se trata de un tipo especial de reconstrucción ya que es la propia manera de grabar o editar lo que simula el acontecimiento. Lo más habitual en grabación es hacer un movimiento de cámara subjetiva como si fuesen los protagonistas de los que se habla los que se estuviesen moviendo. En el documental *Ezkaba, La gran fuga de las cárceles franquistas*,

²³¹ *La imagen perdida*, documental nominado al Oscar en 2014, narra la dictadura comunista de los Jemeres Rojos. Cuando el director, Rithy Panh, no encontró ninguna imagen de la pesadilla que había vivido su país entre 1975 y 1979, decidió que la imagen sería la creada a través de figuras de arcilla y dioramas hechos con sus manos.

la cámara recorre los pasillos de la prisión simulando la fuga. En *Lorca, el mar deja de moverse*, se graba desde la parte de delante de un coche de época para simular los diversos desplazamientos de algunos personajes. En el comienzo de *Memorias rotas. La balada del comandante Moreno*, la cámara simula la llegada del protagonista moviéndose por un camino. *Vivir de pie, las guerras de Cipriano Mera* hace numerosas dramatizaciones de cámara (sube escalones, está perdido, encerrado en la cárcel, etc.).

Esta cámara subjetiva también es un recurso habitual cuando se trata de contar la investigación que se hace durante un documental. *La sombra del iceberg* no tiene ninguna reconstrucción, pero sí utiliza permanentemente planos subjetivos como manera de contar los esfuerzos de la investigación que están haciendo los realizadores (Desplazamientos, entradas en archivos, etc.).

En el documental *Los que quisieron matar a Franco* un atentado en el Valle de los Caídos está contado con los dos tipos de dramatizaciones: primero de cámara para simular los movimientos por dentro de la basílica y después con la edición para simular una explosión (además, en el minuto 57, la cámara corre por un bosque para contar la huida de una persona).

La edición consigue simular tiroteos y explosiones, mediante montajes muy picados de fotos y un complemento de sonidos de disparos, en el documental *Vivir de pie, las guerras de Cipriano Mera*. También en *Los héroes nunca mueren*. En *Rejas en la memoria* al pasar a negativo algunas escenas se les confiere un carácter más dramático (fotografías de muertos en el minuto 32). Este tipo de tratamiento visual también es constante en *Vivir de pie, las guerras de Cipriano Mera*.

En general, se puede decir que no es infrecuente encontrar momentos salpicados entre los documentales donde con postproducción o edición se narra, o potencia, lo que se quiere contar. En *Celuloide colectivo* con edición y sonido se recrea un bombardeo. En *Crónicas da Galiza mártir* varias entrevistas acaban congeladas, virando a blanco y negro y fundiéndose con una mancha para acentuar así el dramatismo de lo que se está contando. Por último, en *Ciudadano Negrín*, gracias a la edición se comprueba que Negrín maneja documentos referidos al oro de Moscú.

También son dramatizaciones de cámara las imágenes de localizaciones que se postproducen, viraje a blanco y negro, envejecimiento, etc., para hacerlas pasar por

imágenes de época o hacer determinados usos artísticos. Imágenes de este estilo se encuentran en *El honor de las Injurias*.

4.5. El montaje de las imágenes.

Es común oír entre los profesionales del medio que una película se hace completamente tres veces: la primera cuando se escribe, momento en el que el guionista la imagina por entero, la segunda durante el rodaje y, la tercera, en el montaje. Las tres fases son importantes, pero realmente es en la tercera donde se acaba y se le da a una película, y a cualquier producto audiovisual, su aspecto y sentido definitivo. En los documentales el momento de la edición también es determinante y durante ese trabajo la manera de unir los planos y añadir el sonido consigue el significado final de cada parte y del global del documental. En los documentales la fase del montaje cobra una especial relevancia ya que es frecuente que no haya un guion tan cerrado como en ficción que adelante el resultado final. De hecho, todos los directores entrevistados, afirmaron que durante la edición es cuando escribieron el documental. Este fue el momento en el que ratificaron o desecharon sus primeras intuiciones y, sobre todo, donde pudieron ensayar montajes e idear maneras de decir. La edición es el tiempo de construir y ver aparecer el relato documental.

Los teóricos rusos de las primeras décadas del siglo XX se dieron cuenta del valor del montaje y de cómo con él se construyen significados y se cuentan historias. Tanto Kuleshov, con sus experimentos, como Eisenstein, con sus películas y su montaje intelectual, hicieron avanzar el lenguaje cinematográfico. La sofisticación de las ediciones de los documentales estudiados es muy elevada y está llena de propuestas, todo tipo de combinaciones de imágenes y creación de significados. Especialmente desde la llegada de las ediciones digitales los montajes han dado un salto de calidad importante.

En un documental histórico la unidad principal de significado es la secuencia. Las escenas, salvo en dos tipos de imágenes (reconstrucciones y grabaciones actuales), no poseen importancia e incluso se puede decir que no existen. En el guion de una película de ficción la escena, concebida como una unidad de tiempo y espacio, es esencial. Si cambia el lugar cambia la escena y si cambia el momento del día también cambia la escena. Esto queda reflejado de forma clara y directa en la escritura de un guion donde en el encabezamiento de cada escena se piden tres datos: interior o exterior, lugar y momento del día en el que transcurre la acción. En un documental el contenido no se divide ni organiza de esta manera. Cada escena de un documental puede estar compuesta por elementos visuales muy variados, de procedencias geográficas distintas, y en los que

el dato del tiempo, hora del día e incluso mes y año, puede no tener ninguna relevancia ni trascendencia.

“Las películas de no ficción son más libres en su utilización del espacio y tiempo que las películas clásicas de ficción... la construcción de un espacio bien definido es poco relevante”²³².

Los saltos temporales o espaciales no crean confusión en el espectador de un documental ya que la vinculación de las imágenes y los sonidos es otra distinta de la que proporciona una acción dramática. Lo que se forma, y monta, en un documental histórico son secuencias. Es decir, unidades narrativas completas alrededor de una misma idea, una descripción o una historia.

En una película de ficción lo que se escribe en el guion es lo que se verá. A la hora de rodar cada director toma sus propias decisiones estilísticas sobre cómo hacerlo, pero lo que está claro es lo que habrá delante de la cámara. Esto solo sucede en los documentales históricos en las secuencias donde hay reconstrucciones o donde predomina la grabación actual. En estos dos casos se manejan criterios de montaje similares a los de las películas de ficción. En *El campo de Argeliers*, por ejemplo, varias secuencias de reconstrucciones se combinan con otros tipos de imágenes. Mientras que las secuencias tienen una gran libertad estructural, solo los fragmentos de reconstrucciones mantienen la unidad narrativa lineal como en ficción clásica. Un buen ejemplo de este tipo de planificación y montaje lo constituye la secuencia que da protagonismo a las mujeres y que se organiza en torno a la reconstrucción de una cacerolada. Esta secuencia se elabora con cinco momentos:

- a. comienza con unas fotos de archivo en las que predominan mujeres.
- b. tres testigos cuentan los motivos de la protesta.
- c. reconstrucción de la protesta durante un minuto y diez segundos. Las mujeres se juntan, hablan, recogen cacerolas, gritan y hacen sonar las cacerolas, se acercan a las alambradas, guardias franceses desconcertados, varios primeros planos de las mujeres, los guardias disuelven la manifestación.
- d. la locutora y cuatro testigos continúan explicando.

²³² Plantinga, Carl R. Op. cit., P 198.

- e. reconstrucción durante un minuto del castigo a las mujeres por haber hecho la protesta. Exterior noche: dos mujeres atadas dan vueltas a un poste como si fuesen unos animales, los guardias vigilan, planos medios para indicar el agotamiento, el jefe francés del campo mira implacable, plano general con el sol ocultándose.

La música solo aparece en las reconstrucciones, no en fotos y entrevistas.

Así mismo, *La sombra del Iceberg*, *Amaren* o *Tras un largo silencio*, documentales con abundante grabación actual, presentan bastantes secuencias elaboradas con una planificación similar a la ficción: el orden de los planos escogidos en el montaje de las secuencias está determinado por una acción dramática.

En *Amaren* todos los seguimientos a los personajes son secuencias planificadas y montadas con un criterio dramático. Cuando Lucía llega a Bilbao y vuelve a pasear por sus calles, la cámara le acompaña, recoge sus impresiones e incluso se añade en montaje el sonido evocador de sirenas cuando pasea por una calle después de recordar los bombardeos en 1937. El sonido de sirena recrea sobre imagen actual el pasado recordado.

En *La sombra del iceberg* son varias las secuencias de desplazamientos para buscar a testigos y expertos: viaje + llegada + encuentro + conversación. En *Tras un largo silencio* las secuencias de acompañamiento en directo de la búsqueda de una fosa componen gran parte del documental: comienza el día, trabajos y excavaciones, conversaciones con familiares, opiniones de los expertos, finaliza el día. En montaje derivado de este tipo de grabaciones se organiza por el propio orden de la acción sucedida y rodada. Aun así, tampoco casi ninguna de estas acciones son propiamente escenas sino secuencias pues lo esencial no es ni el dónde ni el cuándo sino el qué hacen las personas dentro del contexto histórico del documental. Siempre se maneja desde el principio, desde la propia grabación, una concepción superior a la escena. Por ejemplo, la presentación de los tres personajes de *Amaren* se hace en más o menos dos minutos cada uno y, en ese tiempo, se usan grabaciones actuales, material de archivo y varias localizaciones. Hay una acción dramática, una idea principal, en este caso conocer al personaje, e imágenes de procedencias diversas para contarla.

En los documentales históricos abundan las secuencias en las que no está presente ningún tipo de personaje y no se puede hablar de una acción dramática que guíe la edición.

Se trata, por ejemplo, de contar unos acontecimientos, dar cuenta de determinadas publicaciones, confrontar unas opiniones, aportar documentación visual y de testigos, etc. En todas estas secuencias los saltos de espacio y tiempo pueden ser constantes y el montaje trata de ilustrar o demostrar lo mejor posible el tema que tiene entre manos.

Así explica Nichols²³³ que en los documentales

“la edición de continuidad, por ejemplo, la cual trabaja para hacer invisibles los cortes entre las tomas en una típica escena de película de ficción, tiene una prioridad menor. Lo que se logra por medio de la edición de continuidad en ficción, se logra con el relato histórico en el cine documental: las cosas comparten relaciones en el tiempo y en el espacio, no a causa de la edición, sino a causa de conexiones factuales, históricas... el documental por lo mismo depende menos de la edición de continuidad para establecer la credibilidad del mundo al que hace referencia, de lo que ocurre en ficción.”

Liberado de la edición de continuidad, lo importante, y difícil, es tener clara la idea que se quiere construir. En este tipo de secuencias, la voz, ya sea de un locutor o de un entrevistado, se convierte en la guía para el montaje. Pero la voz no es la idea que hay que montar, es solo una parte más, importante por lo explícitas que son las palabras usadas y porque proporcionan un orden de temas, pero la voz solo es una parte de la secuencia. Desde este punto de vista se puede hablar de una edición evidencial:

“En lugar de organizar los cortes dentro de una escena para dar la sensación de un único y unificado tiempo y espacio, en el que seguimos las acciones de los personajes principales, la edición evidencial organiza los cortes dentro de una escena para dar la impresión de una única y convincente propuesta apoyada por una cierta lógica”²³⁴.

Pero la idea organizadora de una secuencia es fruto de la combinación de algo objetivo con algo emocional. La voz proporciona un orden y unos datos y, si son testigos, unas percepciones personales. Es la manera principal de transmitir lo objetivo. La imagen y el sonido (ambiente y música) conforman los vehículos para lo emocional. Por ejemplo, para contar la llegada de la Segunda República se ofrecen los datos del acontecimiento, pero también se transmite un contenido emocional: alegría por su llegada, incertidumbre,

²³³ Nichols, Bill. Op. cit., P 45.

²³⁴ Nichols, Bill. Op. cit., P 48.

etc. Este contenido emocional lo aportan las imágenes escogidas. Las imágenes constituyen la base a la que se suma el sonido (voz, ambiente, silencios y música) para que juntos aporten la idea a la secuencia.

La idea de la secuencia es esencialmente el componente emocional que se le da a la transmisión de los datos, del contenido objetivo. Las imágenes escogidas y su disposición trabajan la idea emocional de la secuencia. Esto en cuanto a la secuencia aislada, porque una secuencia se relaciona con el conjunto de todo el documental y contribuye a una unidad superior. Aquí solo se está considerando la edición de una secuencia. Las entrevistas, ver y oír a protagonistas, contienen un cierto grado emocional, pero no es propiamente fruto de un tipo de edición. En el apartado dedicado a las entrevistas se tratará con más profundidad este tema.

El lenguaje audiovisual inevitablemente relata la historia con un cierto grado de componente emocional que, en los documentales, se basa en las propias imágenes y su edición y no en una base dramática. En una historia de ficción es fundamental la consecución de esta emoción: que el espectador sienta la alegría o la tristeza, la ilusión o el abatimiento, la seguridad o el desconcierto de los protagonistas es característica de una buena historia fílmica. Los documentales carecen del poder emocional de una historia dramática, pero siguen teniendo imágenes y capacidad emocional. En un documental lo que se cuenta son otras cosas: una serie de datos -información- unas ideas -conceptos- y una serie de emociones, por ejemplo, la crueldad del primer franquismo, o el idealismo de los milicianos, o el miedo a los moros, o que la Republica es igual a cultura y el franquismo es enemigo de la cultura, etc.

La sabiduría del montador está en darse cuenta de cuál es la mejor combinación de imágenes y sonidos para contar la idea emocional a la vez que se transmiten los datos de la historia. Los documentales tienen la libertad de poder usar imágenes muy diversas para conseguirlo:

“Los documentales toman materiales básicamente no relacionados, y los juxtaponen con el fin de inspirarle al espectador la idea que el cineasta quiere transmitir. Toman unas imágenes de pájaros picoteando en una rama; toman otras imágenes de un cervatillo levantando la cabeza. Los dos planos no tienen nada que ver el uno con el otro.

Se rodaron con días o años de diferencia, y a millas de distancia. Y el cineasta yuxtapone las imágenes para transmitirle al espectador la idea de máxima alerta”²³⁵.

Durante la edición, y más hoy en día, también se termina de trabajar cada imagen. En la grabación, además de las decisiones de composición del plano y de poder tocar algo del atrezzo solo se puede trabajar con la iluminación, pero, en las ediciones actuales, se pueden hacer todo tipo de retoques y alteraciones hasta conseguir la composición de imagen y sonido deseada:

“Tanto las imágenes como los sonidos operan dentro de un sistema textual global que muchas veces anula aspectos denotativos o incluso da significados contrarios a los que los elementos puedan tener por separado”²³⁶.

Todo se entiende en la medida en que está y forma parte de una secuencia significativa. El trabajo con las propias imágenes y los sonidos²³⁷ junto con las posibilidades de combinaciones tiene siempre la misma finalidad: acertar con la mejor manera de contar. Nada de esto contraviene las capacidades de la imagen para proporcionar información verídica ni las hace perder su valor como documentos²³⁸.

Este tipo de montaje se lleva a cabo también con las imágenes de archivo. Se puede decir que en la totalidad de los documentales que usan imágenes procedentes de archivos cinematográficos, hay secuencias en las que este tipo de material se remonta y mezcla. Son imágenes que ya se montaron en una escena en el pasado, y que ahora se fragmentan, mezclan y utilizan para generar la nueva idea secuencial buscada²³⁹. En el montaje lo que se trabaja es la construcción de la narración. En el documental *Exilios* todas las secuencias se elaboran escogiendo los planos que acompañan mejor a cada momento: alegría revolucionaria, brutalidad de las derechas, maldad de un bombardeo,

²³⁵ Mamet, David. *Una profesión de putas*. Editorial Debate. 2000. P 348.

²³⁶ Plantinga, Carl R. Op. cit., P 121.

²³⁷ Varios de los directores a los que se ha entrevistado hablaron de cómo algunas decisiones sobre la manera de recoger el sonido ambiente de una escena o la voz de un entrevistado también estuvieron regidas por sus intuiciones de cuál era el sonido que mejor podía contar la escena. No es lo mismo el sonido de un micrófono direccional, que uno omnidireccional, que otro de “corbata”, etc.

²³⁸ Plantinga, Carl R. Op. cit., P 207.

²³⁹ Baron, Jaimie. *The Archive Effect: Found Footage and the Audiovisual Experience of History* Routledge, Londres y Nueva York. 2014.

población civil inocente, etc. Para cada secuencia se escogen de aquí y de allá planos de diversos orígenes y se conforma el nuevo significado: avión + gente en puente de Hendaya + otro puente visto desde el aire + gente que corre en el puente de Hendaya + un tercer puente + gente + explosión. Las imágenes proceden de tres orígenes distintos, pero se han unido y montado para configurar la idea de bombardeo a la población civil que huye de los fascistas. El uso como documento de las imágenes resulta prácticamente nulo, mientras que el uso narrativo pasa a ser el principal. Se podría hablar de que este montaje llega a constituir una ficcionalización a partir de los documentos. Otro ejemplo es la secuencia de la votación del estatuto de autonomía de Galicia donde cada plano se selecciona para transmitir la alegría y el entusiasmo del pueblo por la aprobación del estatuto, siendo cada plano de procedencias diversas.

En los documentales históricos la edición trata de ser lo más explícita y clara posible. No hay mucho lugar para el simbolismo o para la consideración de que será el espectador quien en su cabeza termine por crear un significado. Se puede decir que las imágenes hacen subrayados claros del sentido de la idea que se cuenta. En este caso se puede hablar de un montaje probatorio o demostrativo. El documental *Las maestras de la República* procede así durante todo su metraje: una experta entrevistada explica que la República abrió un campo de posibilidades para las mujeres y se monta la imagen de una mujer que dirige una orquesta en una gran fiesta; a continuación, otro experto dice que “la mujer está obligada a crecer y crear en la República” y se editan imágenes de una manifestación en la que hay bastantes mujeres en la primera línea. Es un montaje claro que da los significados y las conclusiones y que busca crear un discurso único y convincente.

En *Castelao e os irmans da liberdade* o en *Crónicas da Galiza mártir* los planos añaden un significado a cada concepto. Junto a República aparecen imágenes de escuelas, mítines, fiestas, mujeres, fábricas y mercados. Junto al franquismo se asocian imágenes de desfiles militares, fusilados, actos religiosos, nazis, muertos y saludo fascista.

En los documentales analizados, salvo en algunas secuencias de *El honor de las Injurias*, no aparecen yuxtaposiciones poéticas o juegos metafóricos. Solo en *Los héroes nunca mueren* se mezcla un rebaño de ovejas mientras un testigo habla de que los milicianos eran cobardes y huían de los moros. Es un montaje sorprendente que, dado el

tono general del documental, muy contrario al franquismo, parece algo no advertido por los propios autores.

El montaje es siempre un momento enormemente creativo y en el que aparecen maneras inesperadas de organizar el material y contar mejor los hechos. Junto a los diversos hallazgos ya comentados en lo que se ha llamado dramatización llevada a cabo con la edición, también llama la atención la forma de editar las entrevistas en los documentales *40 años y un día* y *Los niños de Rusia*. Este último documental está compuesto básicamente por la unión de muchas entrevistas. El recurso de montaje inesperado es que se hacen planos de escucha entre los entrevistados. Cada testigo ha sido entrevistado de forma independiente y, sin embargo, de vez en cuando, durante una intervención se intercala un breve plano de otro testigo en silencio como si estuviese oyendo al que habla. Diversos juegos con esta misma idea consiguen dar un poco de dinamismo a las entrevistas en estos dos documentales y hasta iniciar una conversación entre los entrevistados.

A continuación, se aborda el sonido en los documentales. Desde el punto de vista de la edición lo observado es que básicamente se usa para facilitar la continuidad entre los planos. Ya sea con la música o el sonido ambiente se trata de minimizar la posible falta de parecido entre las imágenes. Las secuencias directamente emocionales y los símbolos también tienen un apartado exclusivo para ellas más adelante.

Para finalizar, cabe añadir, tras las conversaciones con varios de los directores de los documentales y por la propia experiencia, que en no pocas ocasiones la sabiduría de un realizador está en saber organizar la historia desde las imágenes que se dispone y no al revés. Por ejemplo, si se tiene que contar el inicio de la República y se dispone de un buen archivo fotográfico de Alcalá Zamora está claro que el primer presidente de la Segunda República servirá para organizar el relato. Si se puede, primero se averigua de qué imágenes se dispone y después se organiza la narración.

5. SONIDOS PARA LA HISTORIA.

5.1. Clasificación y usos.

5.2. Las voces.

5.2.1. Locución.

5.2.2. Director y otras voces.

5.3. Los efectos.

5.3.1. Reconstrucción del sonido y ambientación.

5.4. La música.

5.5. Documentación sonora.

5.1. Clasificación y usos.

Para analizar los tipos de sonidos y su uso en los documentales se parte de la misma distinción que se hace en el sonido de una película de ficción: música, efectos y diálogos. A partir de aquí se han incorporado pequeñas variaciones y matices que se han encontrado en los documentales. Por ejemplo, en ficción se distinguen dos tipos de música: la diegética, que está en la acción y oyen los personajes, y la extradiegética, que está fuera de la acción y no oyen los personajes. En los documentales estudiados casi toda la música es extradiegética pero dentro de ella se ha considerado que era significativo distinguir el origen y la función de la misma; es decir, si era música de época o era música compuesta en la actualidad para el propio documental.

Los epígrafes marcados han sido los siguientes:

Efectos

- Reconstrucción.

La recreación de sonido en las imágenes de archivo. Es el trabajo que trata de crear el sonido más probable que se oiría en la imagen muda original

procedente de archivos cinematográficos. Este tipo de trabajo es especialmente abundante en las imágenes anteriores a los años 40.

- Ambientación.

Es una sonorización que busca añadir significados a la imagen ya sea de archivo o no. Esto se hace a través de diversos recursos sonoros: incorporación de voces, efectos de sala o fx especiales.

Diálogos: en lugar de los diálogos, presentes únicamente en algunos de los documentales con reconstrucciones, se ha preferido distinguir el tipo de voces que aparecen.

- Locución.

Si existe o no voz *over* de locutor, aunque dicha voz esté camuflada con algún recurso como puede ser la simulación de un programa de radio.

- Director.

Se distingue si la voz *over* es la del director del documental pues esto implica una decisión narrativa.

- Otras voces.

Voces distintas de la voz *over* y que enriquecen la narración. Por ejemplo, una segunda voz especial para leer poemas, voces variadas para simular diálogos, etc.

Música

- Música original.

La música compuesta ex profeso para el propio documental y que por tanto trata de contribuir como un elemento narrativo más.

- Música de época.

El empleo de músicas propias de la época incluidas para que ayuden a ambientar mejor la etapa histórica que se narra.

Es decir, que las músicas originales tratan de contribuir a la narración y las músicas de época contribuyen a ambientar mejor la secuencia en el tiempo histórico que se narra. Dos orígenes distintos de las músicas, pero también, en casi todos los casos, dos funciones distintas.

A estos epígrafes se les ha añadido uno más: el uso de documentos sonoros. En la mayoría de las ocasiones, no en todas, se trata de sonidos procedentes de materiales cinematográficos, pero en los que no se muestra la imagen.

En la Tabla 5 se desglosa la aparición de cada tipo de sonido en los treinta y seis largometrajes documentales estudiados.

Tabla 5. Tipos de sonidos incluidos en los documentales sobre la Guerra Civil analizados.

1	TITULO DEL DOCUMENTAL	Reconstrucción	Ambientación	Locución	Director	Voces	Música original	Musica época	Documento
2	40 años y un día.	SI	SI	SI	NO	SI	SI	SI	NO
3	Amaren	SI	SI	NO	NO	NO	SI	SI	NO
4	Azaña	NO	NO	SI	NO	SI	SI	SI	NO
5	Camaradas	SI	SI	SI	NO	NO	SI	SI	NO
6	Castelao	SI	SI	SI	NO	NO	SI	SI	SI
7	Castillo de Olite	SI	NO	SI	NO	SI	SI	NO	NO
8	Celuloide colectivo.	NO	SI	SI	NO	NO	SI	NO	NO
9	Ciudadano Negrín.	SI	NO	SI	NO	SI	SI	NO	NO
10	Crónicas da Galiza martir.	SI	SI	SI	NO	NO	SI	SI	NO
11	El campo de Argelers	SI	NO	SI	NO	NO	SI	SI	NO
12	El honor de las Injurias	SI	NO	SI	SI	SI	SI	NO	SI
13	Exilios	SI	SI	SI	NO	NO	SI	SI	SI
14	Ezkaba	NO	NO	NO	NO	NO	SI	SI	SI
15	Hollywood contra Franco	SI	NO	SI	NO	NO	SI	NO	NO
16	La guerra cotidiana	NO	NO	SI	NO	NO	SI	NO	SI
17	La guerrilla de la memoria.	NO	NO	NO	NO	NO	NO	SI	SI
18	La maleta mexicana	NO	NO	NO	NO	NO	SI	NO	NO
19	La sombra del iceberg.	SI	NO	SI	SI	SI	SI	NO	SI
20	Las cajas españolas	SI	NO	SI	NO	NO	SI	NO	SI
21	L'escaezu	NO	SI	SI	SI	SI	SI	NO	NO
22	Lorca, el mar deja de moverse.	NO	NO	SI	NO	NO	SI	NO	SI
23	Los héroes nunca mueren	SI	NO	NO	NO	NO	NO	SI	NO
24	Los niños de Rusia	NO	NO	NO	NO	NO	SI	SI	NO
25	Los otros guernicas	SI	SI	SI	SI	NO	SI	NO	NO
26	Los perdedores.	SI	SI	SI	NO	SI	SI	SI	NO
27	Maestras de la República	SI	NO	NO	NO	SI	SI	SI	NO
28	Matar a Franco	SI	NO	SI	NO	NO	SI	SI	SI
29	Memorias rotas	NO	NO	NO	NO	NO	SI	SI	SI
30	Mirando al cielo	SI	SI	SI	NO	NO	SI	NO	NO
31	Mujeres en pie de guerra	NO	NO	SI	SI	NO	SI	NO	NO
32	Noticias de una guerra.	SI	SI	SI	NO	SI	SI	SI	SI
33	O segredo da Frouxeira.	NO	NO	NO	NO	NO	SI	NO	NO
34	Palabras de piel	NO	SI	NO	NO	NO	SI	NO	NO
35	Rejas en la memoria	SI	SI	SI	NO	NO	SI	NO	SI
36	Tras un largo silencio	NO	NO	NO	NO	NO	SI	NO	NO
37	Vivir de pie	SI	SI	SI	NO	SI	SI	SI	SI
38	SI	22	15	25	5	11	34	18	14
39	NO	14	21	11	31	25	2	18	22
40	TOTAL	36	36	36	36	36	36	36	36
41	% SI	61,11	41,67	69,44	13,89	30,56	94,44	50,00	38,89
42	% NO	38,89	58,33	30,56	86,11	69,44	5,56	50,00	61,11

Fuente: Elaboración propia.

5.2. Las voces.

Lo primero que hay que resaltar es el abundante uso de la voz *over*. El 69'44% de los documentales incorpora la voz de un locutor. O lo que es lo mismo, 25 de los 36 documentales estudiados usa como elemento narrativo e informativo este recurso. Hace unos cincuenta años el comentario *over* quedó completamente desprestigiado e incluso se anatematizó. La voz de un locutor era una voz omnisciente, a la que peyorativamente se denominó con términos como “voz de Dios”, que se rechazaba pues se entendía que no había que decir cómo eran las cosas ni ofrecer mensajes. Cada espectador tenía que sacar sus propias conclusiones y la voz *over* se calificaba de injerencia. Se consideró que un documental simplemente tenía que observar y enseñar el mundo pero que no tenía que ir más allá y, en este sentido, lo primero que sobraba era la voz de un locutor que explicase lo que se veía. Paradójicamente, quienes rechazaron la voz de un locutor que imponía una versión llamaron a su cine, nada más y nada menos, que cine directo o cine verdad.

Aun así, la voz *over en off* se siguió empleando en muchos documentales y, en general, en los producidos para las televisiones siempre estuvo presente. En los trabajos que se analizan en este estudio la voz de un locutor es considerada por los realizadores simplemente como una herramienta más que se puede usar o no. Pero ninguna de las personas entrevistadas ha considerado que su empleo situase a los documentales cerca de la propaganda o fuese una minusvaloración de los espectadores como personas a las que hay que dar todos los significados y mensajes.

La voz de un locutor en un documental cumple dos funciones: informar y narrar. No cumple una función documental. Los documentos, la credibilidad histórica del documental, corresponde en primer lugar a las imágenes y a las entrevistas, principalmente las realizadas a testigos y protagonistas. La voz da paso a entrevistas, conduce, presenta, introduce temas o plantea nuevos asuntos, etc. En definitiva, da información sobre el tema que se trata o ayuda a relatarlo e ir haciendo avanzar la historia. Lo dicho por un locutor no genera certezas documentales. En un documental todo tiene que ser visto, puede ser visto y oído, pero no puede ser solo dicho por un locutor. Lo solo dicho pasa a ser contemplado como propaganda o, como mínimo, como manifestación del enfoque del documental o de su director. Se considera aquí la voz del locutor por la manera en que ayuda a la creación de un relato histórico; otra cosa es cómo se utilice en

la práctica lo cual puede derivar en errores e interpretaciones falsas de documentos e imágenes.

A través de la voz *over* también se manifiesta el punto de vista del documental. El lenguaje verbal da significados unívocos y el texto del documental expresa con nitidez la historia contada. La voz de un locutor es el medio a través del cual la presencia de los autores se hace explícita. Puede ser un poco paradójico, pero es por medio del sonido como se ve al realizador. Su labor ha sido la de construir un documental desde el guion, la planificación de cámara, la obtención de otras imágenes y la edición de imagen y sonido. Pero sólo la incorporación de la voz de un locutor hace visible y claro el enfoque del realizador y el tratamiento histórico de un tema en el propio documental. Esto se puede hacer de diversas maneras y grados. En los 25 documentales en que está presente, la voz del locutor adquiere diferentes funciones que van desde la simple locución neutra a la manifestación de opiniones e interpretaciones. Xan Leira, director de tres de los documentales estudiados, en la entrevista en profundidad que se le hizo, habla de sus películas como cine político. Estudia la historia, sobre todo mediante la recolección de testimonios de protagonistas del siglo XX, pero lo hace con una finalidad política que queda expresada en la selección y edición de las entrevistas y, especialmente, por los textos de la voz *over*.

A través de la imagen es como se dice más en un producto audiovisual, pero es por medio de la voz *over* como se dan los mensajes claros. Es decir, que permite dar la interpretación buscada mediante las imágenes y manifestar la perspectiva del realizador. Se podría decir que un realizador se puede esconder detrás de las imágenes, pero es más difícil que lo haga detrás de una locución. Si las cosas solo se dicen, y no se ven o no se complementan con testigos, lo que se hace es crear un discurso, con el pretexto de hacer un audiovisual, que pasa a ser lección en un sentido estricto de adoctrinamiento o de propaganda.

5.2.1. Locución.

En los largometrajes documentales estudiados hay locuciones neutras que informan y narran: *La guerra cotidiana*, *Las cajas españolas*, *Lorca*, *el mar deja de moverse* y *Los perdedores*. También se pueden poner en este grupo *Castillo de Olite* y

Celuloide colectivo, pero, cada uno a su manera y en un momento, se puede decir que incluyen en la locución un juicio moral. Esto sucede en *Castillo de Olite* al decir la voz *over* (minuto 9) que “el capitán Pallarés era un *buen* oficial”; en *Celuloide colectivo* es el tono del locutor el que alrededor de la media hora hace modulaciones que magnifican la Valencia de los primeros meses de la guerra. El texto es el siguiente: “Desde el inicio de la guerra, Valencia vive una situación revolucionaria en la que los cafés, teatros, *music hall* y salas de cine son gestionados conjuntamente por los sindicatos UGT y CNT mediante un Comité de Espectáculos Públicos. La nueva capital de la República vive un floreciente ambiente cultural que se refuerza con la llegada de numerosos artistas e intelectuales”. El texto resulta correcto, pero el tono del locutor lo convierte de forma clara en un texto que magnifica una situación.

Estos dos pequeños detalles llaman la atención precisamente por estar en medio de locuciones bastante cuidadas en sus palabras y entonaciones y hablan de voces *over* correctamente empleadas. En estos documentales, las locuciones hacen avanzar el tema mediante informaciones y aclaraciones de contextos, y dejan las opiniones para las diversas entrevistas que aparecen en los documentales. Cada documental tiene su planteamiento desde el punto de vista histórico, pero esto se manifiesta a través del conjunto y no como algo que se dice en un discurso. Es decir, la voz *over* en estos documentales forma parte de la narración histórica, no asume convencer, certificar y, mucho menos, calificar –con adjetivos concretos– el tema estudiado.

Los documentales *50 años y un día* y *Rejas en la memoria* incluyen locutores de prestigio. Al primero le pone la voz Iñaki Gabilondo y al segundo Rosa Mª Mateo. El uso de un personaje reconocible como narrador, en este caso solo es la voz, tiene un riesgo y es que actúa siempre en dos sentidos: para los que admiran al personaje, su presencia añade un plus de credibilidad, pero para los que no lo admiran se produce un distanciamiento o por lo menos todo el documental queda sesgado hacia la posición política o ideológica del personaje. En el caso de personajes famosos con una posición política muy marcada, el documental queda para ser visto por sus partidarios y poco más (es el caso de algunos documentales de Michael Moore). Dicho esto, hay que añadir que, en estos dos documentales, el texto es riguroso y que, especialmente en *Rejas en la memoria*, la locución cumple a la perfección la función informativa y la de conducción de la narración, sin descuidar su calidad literaria. El documental se basa en un gran trabajo

de documentación y de manejo de fuentes y la voz de Rosa María Mateo aporta nuevos datos o consideraciones, al tiempo que propone nuevas preguntas y temas.

La locución no empieza hasta el minuto cinco tras haber oído primero testimonios de testigos y entrevistas a expertos. Estas son las primeras frases de la locución que terminan de crear el planteamiento del documental:

“Hay viejos que dicen que este país necesita recuperar su memoria histórica. Una memoria que solo pervive en su recuerdo y en infinidad de documentos ocultos durante décadas” (La imagen que acompaña este texto es la de estanterías abarrotadas de documentos. Sigue una entrevista a un experto)

“Dicen que las historias aguardan aletargadas en las estanterías del pasado” (Mas estanterías con documentos. Sigue una entrevista a otro experto).

“Hay documentos que dicen que existieron en España más de cien campos de concentración. Que miles de republicanos sufrieron la clasificación masiva, la reeducación, el internamiento ilegal y el trabajo forzoso. Que vivieron un dramático exilio dentro de España durante la Guerra Civil y su larga y triste postguerra. Hay viejos que dicen que este país necesita reescribir su historia. El relato de los que fueron víctimas de sus ideas en aquellas cárceles y campos de concentración” (La imagen es la de mapas de los campos de concentración. Sigue una entrevista a un testigo).

“Hay viejos que dicen que el caos político y social que inundaba la República motivó el alzamiento militar del 18 de julio de 1936. Pero aquel golpe de estado fracasó y se desencadenó una larga guerra civil fratricida que desenterró todos los odios y venganzas. Miles de ciudadanos se convirtieron en prisioneros de una guerra que sembró de muerte cada rincón de la geografía española” (Imágenes de archivo de la Guerra Civil).

La voz *over* también puede estar camuflada y no aparecer directamente como la voz de un locutor que explica la historia. Esto se hace muy claramente en *Noticias de una guerra* donde al comienzo aparece el plano de una radio de los años 30 y desde ahí se empieza a escuchar, durante todo el documental, la emisión de un informativo radiofónico. En otros dos documentales, *Hollywood contra Franco* y *Los otros guernicas*, un experto es entrevistado, seguidamente aparece sólo su voz. Toman entonces el protagonismo narrador. De hecho, por los distintos tonos de las voces cuando suenan en la entrevista y en off, está claro que fueron dos trabajos distintos: por un lado, se hicieron

las entrevistas y por otro las locuciones. La voz *over* se hace pasar como si perteneciese a una entrevista.

Voces *over* más camufladas son las de *Mirando al cielo*, *Camaradas* y *Ciudadano Negrín*. En estos casos forman parte de una simulación. En *Camaradas* y *Ciudadano Negrín* la voz *over* representa ser la de los protagonistas y da lectura a sus recuerdos dejando claro así el punto de vista del documental. *Mirando al cielo* usa la locución como parte de la historia de ficción que incluye: se trata de la “directora” del documental, un personaje de ficción, y así va dando sus opiniones y conclusiones directamente al espectador. En todos estos casos de voces *over* camufladas la locución sale del plano meramente informativo y se adentra en terrenos subjetivos dando opiniones y visiones personales de los acontecimientos.

Por último, también existen locuciones que no son neutras y se decantan sin pudor por una lectura determinada de los hechos. La voz *over* es el medio para manifestar directamente una visión de la historia e incluso ofrecer una postura ante temas actuales. La locución no es tanto para dar información y ayudar al relato como para elaborar un discurso de carácter político. Así se procede en *Crónicas da Galiza mártir* y *Exilios*, los dos del mismo realizador, quien declara que hace más un cine político que histórico²⁴⁰. Si bien, el mismo realizador en *Castelao e os irmans da liberdade* hace un uso más informativo. Así arranca el documental *Crónicas da Galiza mártir*:

“Setenta años después del levantamiento fascista de 1936, una pequeña parte de la sociedad sigue reclamando justicia y la dignidad de los miles de mujeres y hombres que dieron su vida por la democracia, la libertad y la transformación progresista de nuestra sociedad.

Los rostros de la dignidad expresados en miles de fusilados, detenidos, desaparecidos, presos, torturados, huidos, exiliados, deportados y expedientados por causas políticas, religiosas, o culturales, dan testimonio de una historia heroica, pero también silenciada y desconocida.

Transcurridos más de 30 años de la finalización de la dictadura, los rostros de la desmemoria se dibujan con el trazo trémulo del desconocimiento, del silencio y la indiferencia de cara a unos crímenes de lesa humanidad que cuestionan la calidad de

²⁴⁰ Entrevista en profundidad con Xan Leira el 2 de octubre de 2017.

nuestra actual y futura convivencia. El comportamiento distante de nuestra sociedad, moldeada material, espiritual y psicológicamente por el franquismo es la consecuencia más clara de la metodología del terrorismo de estado y genocidio aplicado por el golpe militar y fascista de 1936.

La democracia republicana instaurada el 14 de abril de 1931 y destrozada el 18 de julio de 1936 significó para Galicia el inicio de un proceso de modernización y transformación social nunca antes conocido. 5 años de ilusiones contra siglos de maltratos. 5 años de derechos contra siglos de desprecios. 5 años de sueños contra siglos de pesadillas.

1931, 32, 33, 34, 35, 36. Bajo el mando democrático de la II República germinaba la conspiración golpista. La oligarquía contra la ciudadanía. El fundamentalismo contra la inteligencia. El militarismo contra la tolerancia. El falangismo contra la democracia. La guerra contra la paz. La muerte contra la vida. 1936.”

Y más adelante:

“Este proceso genocida de exterminio del diferente convirtió nuestras peculiaridades nacionales, culturales y lingüísticas en el objetivo de su cruzada racista e imperial.

Nuestra lengua, nuestra cultura comunitaria y asociativa, nuestra búsqueda ancestral de la libertad, nuestra alegría vital, eran síntomas del pasado democrático que el franquismo tenía que extirpar. El violento cincel de la España una, grande y libre seguía modelando la ciudadanía”.

Y en el documental *Exilios*:

“Las huelgas obreras de 1934, principalmente en Asturias, pretenden torcer el rumbo involucionista del gobierno derechista, pero la represión militar silencia con la muerte las reivindicaciones populares. En Galicia y en otras partes de la península se acentúa la persecución de las fuerzas progresistas”.

También, pero, en menor medida, la voz *over* deja su carácter aséptico en *El campo de Argelers*²⁴¹ y en *Los que quisieron matar a Franco*, pero, en este último caso, es más bien parte de la ironía y el humor del relato de Max Aub y de la propia forma del documental.

²⁴¹ Son frecuentes este tipo de expresiones: “la consigna es resistir... alzan el puño con orgullo... mantienen sus valores educativos... levantan la moral...”

En resumen, existe una abundante presencia de voces *over* que unidas a las imágenes forman un todo que completa la narración documental. La imagen permite construir sobre ella lo específico que se dice con el lenguaje, que puede aportar datos o hacer una concreción del significado propuesto visualmente²⁴². La voz permite aportar una información eficiente y clara, matices y argumentaciones complejas, y da continuidad al relato.

En contraposición a Barthes²⁴³ o Plantinga²⁴⁴ que tienden a considerar el audiovisual como un texto en el que las imágenes no tienen especial relevancia sino más bien carencias, aquí se entiende el documental como una unidad compuesta de imagen y sonido, y los resultados del análisis de los documentales históricos así lo corroboran. Al distinguir estas dos partes para el estudio no se puede perder de vista la verdadera realidad que es el conjunto que forman. Imagen y sonido no son opuestos, todo se construye contando con todo. Las imágenes ni pretenden ni buscan construir oraciones específicas o textos. No es una carencia que no lo puedan hacer, simplemente no es su ámbito. De esto se encarga la voz, ya sea de un locutor o de un entrevistado.

En la progresión narrativa de un documental la imagen siempre está presente haciendo sus afirmaciones documentales, narrativas y emocionales. En todos los casos está acompañada por el sonido, aunque a veces éste pueda ser solo el silencio. En el lenguaje audiovisual nunca existe una imagen aislada del sonido²⁴⁵ o un sonido separado de una imagen, aunque sea la de una pantalla en negro. La voz *over* (y la de los entrevistados) permite hablar de una cuestión, excluyendo otras, ya sea fijando el significado de algún elemento visual o estableciendo uno nuevo aprovechando las posibilidades polisémicas de las imágenes²⁴⁶. Imagen y sonido se unen formando algo

²⁴² Véase la secuencia comentada en el apartado del material de archivo en la que unas mismas imágenes permiten contar ocho situaciones distintas.

²⁴³ Barthes, Roland. *Retórica de la imagen, la música y el texto*. Hill&Wang. Nueva York 1977.

²⁴⁴ Plantinga, Carl R. *Retórica y representación en el cine de no ficción*. Universidad Nacional Autónoma de México. México 2014.

²⁴⁵ Desde la invención del cine sonoro, el silencio en una película también “suena” y tiene significado.

²⁴⁶ Plantinga en las páginas 110 y siguientes de su libro *Retórica y representación en el cine de no ficción* recoge las ideas de Barthes sobre las funciones de anclaje y relevo del acompañamiento lingüístico que hay en las imágenes.

nuevo y distinto de lo que son ellos por separado. Imágenes y sonidos unidos no componen textos sino secuencias.

5.2.2. Director y otras voces

Cuando la voz *over* es la del director del documental se convierte en algo más que una mera locución.

“Hablar en primera persona lleva al documental hacia el diario, el ensayo, y aspectos del cine y del vídeo de vanguardia o experimentales. Puede cambiar el énfasis... de la persuasión a la expresión”²⁴⁷.

El documental se convierte directamente la visión del director y éste pasa a ser un personaje dentro de su propia película. Y como tal personaje será contemplado por el espectador. El personaje-director podrá desarrollarse mucho o poco: hacer una presentación, marcar un determinado carácter o un conflicto, dar un final a sus objetivos, etc., pero su presencia organiza la narración del documental. *El honor de las injurias* introduce la visión personal del director: habla, dice lo que le intriga, le interesa, investiga, inquieta, le deja perplejo o incluso manifiesta que no tiene respuestas. Permanentemente se oye su punto de vista y su visión de los hechos. Ya no se trata sólo de informar y narrar, sino que se espera la opinión del director y sus impresiones. En este sentido, se puede hablar de un documental subjetivo no porque no se tengan en cuenta hechos y datos sino por la manifiesta voluntad de hacer todo desde una óptica personal. Otra cosa es si la visión personal lleva a prescindir de datos y documentos. Así comienza y termina la voz *over* de *El honor de las Injurias*:

“Lo primero que supe de él fue su muerte. Era la sombra más profunda de una derrota, el triste honor de una venganza. Decidí seguir su rastro. La curiosidad se convirtió en obsesión. Quedé atrapado.”

“No les dio opción a los hombres que tenían que juzgarle. Él fue su propio juez y su verdugo. El asesino de sí mismo. Su vida fue la pasión de una venganza. El único y triste

²⁴⁷ Bill Nichols. *Introducción al documental*. Universidad Nacional Autónoma de México. México 2013. Página 82

honor de las Injurias. Nadie reclamó su cadáver. El 6 de julio de 1939, Felipe Sandoval fue enterrado en una tumba de tercera del cementerio del Este.”

La sombra del iceberg constituye un caso distinto. El realizador también lleva de la mano al espectador con su voz, pero no tanto desde la subjetividad sino a través de la investigación que desarrolla. El realizador hace partícipe al espectador de sus dudas, pesquisas, hallazgos, conclusiones y nuevas preguntas. En estos dos casos la presencia de los directores a través de la voz no sólo organiza el documental, sino que también le proporciona una atmósfera. No es así en *Mujeres en pie de guerra* en la que la voz de la directora, a la que también se ve en pantalla, es ocasional, puesto que no es tan necesaria. En esta producción, su voz transmite sus impresiones subjetivas y emocionales terminando así de completar su protagonismo. En *L'escaezu* son tan pocas las intervenciones que no llegan a organizar el documental, prácticamente solo presentan la intención del mismo al poco de empezar.

Las voces distintas de la voz *over* sirven para incorporar personajes, ayudar a construir narración, dar paso a testimonios o, simplemente para amenizar y adornar el relato. Así, por ejemplo, se hace en *40 años y un día*, *Azaña*, *Negrín*, *El honor de las Injurias*, *L'Escaezu*, *Las maestras de la República* y *Vivir de pie, las guerras de Cipriano Mera*. En todos ellos las lecturas de cartas, poemas, simulaciones de radios o el testimonio ocasional de un personaje se hace mediante la incorporación de nuevas voces.

Un uso más narrativo se hace en *Camaradas*, *Castillo de Olite*, *Perdedores*, *Noticias de una guerra* y *Vivir de pie, las guerras de Cipriano Mera*. Aquí, con variadas voces, se simulan conversaciones, se organizan tumultos, se oyen griteríos y acusaciones, se dan informaciones, etc. Es decir, con las voces se componen escenas y ambientan mejor algunas secuencias. En *El honor de las Injurias* una voz simulará ser la del protagonista sobre el que investiga el director.

Por último, señalar la existencia de diálogos en los documentales donde se representan escenas ficcionadas. Hay actores con diálogo en *Azaña*, *El campo de Argelers* y *Mirando al cielo* y *Castillo de Olite*. Pero no en *Las cajas españolas* donde el director solo quería crear las escenas que reconstruyesen lo que pasó sin adentrarse en un territorio plenamente dramático.

5.3. Los efectos.

El plano documental por antonomasia corresponde a la grabación en directo de un acontecimiento. Este tiempo capturado de la realidad se considera el principal ladrillo para construir un documental. No son importantes ni la calidad de la imagen ni la del sonido, lo determinante es la grabación que se ha obtenido. Incluso se puede considerar que el mal encuadre o una defectuosa grabación “certifican” mejor su valencia documental, porque da la impresión de que ni se controlaba la realidad ni las cosas ocurrían para la cámara, como se ha comentado. Se ha conseguido grabar lo que de verdad pasaba. Este tipo de plano representa la típica grabación documental y, como tal, se imita en las películas de ficción cuando quieren dar la impresión de realidad que tiene un documental. Pero esto no es más que una convención, de hecho, es un tipo de plano poco frecuente.

Dentro de esa convención, lo que termina de otorgar el valor de realidad a una imagen es el sonido original. De esta manera cuando se graba un documental se presta mucha atención al sonido ambiente que se recoge pues será fundamental en el montaje. Oír el paso de las páginas de un periódico, el crepitar del fuego, un ladrido, los pasos de una persona por un camino... son sonidos que terminan de crear la realidad y verosimilitud de un plano. Pero es frecuente que pase que cuando se graba un plano el sonido que se recoge no sea el que correspondería a esa imagen o el que haga falta después en montaje. Por ejemplo, puede que suceda que mientras se graba a una mujer cuidando unas macetas lo que se oiga de fondo es el ruido de una obra que no se ve, un tráfico excesivo, gritos de niños... sonidos que no son los que corresponden a la imagen. Cuando se graba, es habitual que, además de la grabación de imagen, se realice, de manera independiente, la grabación de un sonido ambiente que sí pueda montarse en la edición²⁴⁸.

En definitiva, el sonido de la imagen proporciona al espectador la garantía documental. Las imágenes de archivo de los años 30 carecen de sonido en su mayoría y por eso el trabajo de reconstrucción del sonido resulta fundamental para la garantía documental y para la narración. Y más teniendo en cuenta que para el espectador actual

²⁴⁸ Otra cosa es que se quieran usar esos sonidos molestos o inadecuados que había mientras sucedía una supuesta escena tranquila de mujer con macetas y flores precisamente para contar que no todo es tan idílico como parece en imagen. Lo que ahora se quiere reseñar es que el sonido es un elemento más que se puede manejar para certificar el aspecto documental final de un plano.

la imagen muda difícilmente adquiere fuerza dramática. En los documentales estudiados sólo en *Azaña* aparecen unas imágenes de época sin sonido. Está justificada porque Azaña acude a presenciar una proyección privada sobre la marcha de la guerra y el único sonido es el del proyector. El resto de imágenes de archivo en los documentales estudiados o llevan música o incorporan una reconstrucción del sonido. En todos los casos, la relación entre la imagen y el sonido incorporado produce una relectura de las imágenes o una potenciación de las mismas:

“La dimensión sonora, ya se trate de la voz, de los ruidos o de la música, asume valencias “cinematográficas” esencialmente cuando entabla relaciones significativas con los componentes visuales del film, cuando interactúa con la imagen. En este sentido, entre sus múltiples funciones, hemos advertido su capacidad para cargar de sentido el contenido del encuadre, y sobre todo su facultad de unir los encuadres entre sí, o, por el contrario, de señalar su separación”²⁴⁹.

5.3.1. Reconstrucción del sonido y ambientación.

La reconstrucción del sonido se realiza en 22 de los documentales analizados²⁵⁰. Si se suprimen los cuatro documentales que no tienen imagen de archivo, y a los que por lo tanto no les afecta este asunto, se llega a la cifra de 22 documentales de 31 en los que sí se reconstruye el sonido de la imagen de archivo. Representan un 70%. El otro 30% incorpora imagen de archivo con música.

Las imágenes sobre las que se trabaja son muy variadas, algunas de vida cotidiana. Pero la mayoría son bélicas; los sonidos de disparos y explosiones consiguen dar vida al montaje de imágenes que presenta (*Rejas en la memoria* minuto 12). Casi todas estas imágenes, como es natural, corresponden a la Guerra Civil, pero también las hay de la II Guerra Mundial. Se han localizado sólo tres casos en los que se incluyen otros sonidos: vítores en *Exilios*; lloros y gritos en *Hollywood contra Franco*; y pasos en *Las cajas españolas*. Todos ellos de forma justificada por lo que se ve en la imagen. *Ciudadano*

²⁴⁹ Francesco Casetti y Federico di Chio. *Cómo analizar un film*. Paidós Comunicación Cine. Barcelona 2010. Página 93.

²⁵⁰ Como en el documental *La guerra cotidiana* solo se da en un plano no se ha tenido en cuenta, de hacerlo serían 23.

Negrín usa, como material de archivo, diversas filmaciones en súper 8 y da la impresión en ocasiones de que se ha preparado alguna reconstrucción de sonido (se oyen unos gallos, pajaritos, algún pequeño grito de niño y unas risas, etc.).

La reconstrucción del sonido en todos los casos es algo sutil y no cobra protagonismo. Se trata solo de incorporar el sonido ambiente que termina de dar vida a la imagen y que, de hecho, de no estar llamaría más la atención al oído actual que estando, pero no va mucho más allá. No lleva a cabo una labor narrativa y solo se produce un reforzamiento del poder documental de la imagen.

En las imágenes de archivo de los documentales se combinan la incorporación de la música y la reconstrucción del sonido. Es en los documentales que hacen auténticas escenas ficcionadas dónde también se llevan a cabo mayor número de reconstrucciones de sonido. Parece como que, una vez que ya se está en un terreno dramático, se siente menos pudor para manipular la imagen de archivo. Pero el documental que destaca por la reconstrucción del sonido es *Noticias de una guerra*. Prácticamente todo el metraje tiene una muy cuidada reconstrucción del posible sonido que tendrían las imágenes de archivo y una rica ambientación sonora.

La ambientación sonora no se aplica solo sobre imágenes de archivo, sino que cabe que se lleve a cabo sobre cualquier tipo de imagen. Con la ambientación sonora se logra una labor más narrativa que documental. Se trata de conseguir crear una nueva escena con el sonido, añadir un nuevo significado a una imagen, de manera que, en algunos casos, hasta se puede hablar de auténticas reconstrucciones. Al hacerse con el sonido se trata siempre de algo más conceptual que cuando se elaboran reconstrucciones basadas en la imagen. Es el caso, por ejemplo, de la escena de *Amaren ideia* en la que cuando uno de los personajes pasea por Bilbao hoy en día se inserta el sonido de una sirena que avisa de bombardeos y mientras suena la sirena se van poniendo planos de calles vacías como seguramente sucedía en 1937. O también en (minuto 8) *Vivir de pie, las guerras de Cipriano Mera* se añade la voz de un carcelero que llama al protagonista del documental; esta voz se monta sobre imágenes de una cárcel grabada en la actualidad. 14 documentales introducen ambientación sonora, lo que significa un 40% del total analizado.

Como ya se ha dicho, un documental que destaca por su ambientación sonora es *Noticias de una guerra*. Por ejemplo, las imágenes de una sesión en las cortes en las que los diputados se giran para oír a alguien que está fuera de campo, se convierte a través de diferentes voces, en una tumultuosa sesión parlamentaria. O en las imágenes finales se llega a aprovechar el movimiento de labios de un niño para insertar una voz (“Tengo mucho frío. ¿Cuándo vamos a volver?”). La inserción de diálogos inventados sobre imágenes de archivo se hace en bastantes escenas durante todo el documental (Por ejemplo, en el minuto 47, se escucha al general Miaja dando órdenes). El contenido de las imágenes que se ven queda potenciado (A la imagen de gente andando por la calle con una bandera de la República se le añaden sonidos de vivas al Frente Popular. Minuto 7); o bien se aprovecha para darle un sentido buscado según el criterio de las necesidades de por dónde va el relato (A un hombre que grita a un policía se le ponen en boca quejas sobre los actos violentos de los fascistas. Minuto 13). O se consiguen crear auténticas escenas dramáticas como en el minuto 12 en el que, partiendo de una imagen de Azaña en una tribuna, se aprovecha un momento en el que se gira para mirar a otro lado y se inserta el sonido de unos disparos, a los que sigue un plano de gente que corre: gracias al sonido se ha construido la secuencia de un atentado.

En *Castillo de Olite* también se aprovechan acciones que se ven en imágenes de archivo para insertar diálogos y sonidos. Por ejemplo, (minuto 24’44) se contempla una imagen en la que unos soldados están sentados y se levantan, a esto se añade una voz de mando que dice “las zonas de paso se dejan libres, soldados”. Muchos de los diálogos de los dibujos animados se combinan también con imágenes de archivo. La ambientación sonora también se aplica a fotografías, reales y simuladas, en *Camaradas*. De esta manera se consigue aumentar el uso narrativo de las imágenes fijas²⁵¹.

²⁵¹ En los documentales estudiados no hay ejemplos de reconstrucción sonora de fotografías, pero es algo que ya se ha hecho en otros documentales de muy diverso tipo, no solo históricos.

5.4. La música.

La música está presente en todos los documentales; ya sea música original, en un 94%; o música de época, en un 50% de los documentales analizados. 16 documentales usan ambos tipos de música, un 44%. La música en los documentales, a diferencia de las películas de ficción, no siempre adquiere un papel protagonista o dispone de un tiempo significativo para que se desarrolle. Los pocos momentos más largos que se han encontrado en los que se escucha solo la música no llegan al minuto de duración. Se entiende que el motivo es que en un documental histórico con dificultad se puede abandonar el aporte de información o el desarrollo de la historia, como sí puede hacerse en otros tipos de documentales²⁵². Por ejemplo, en *Cuando éramos reyes*²⁵³ hay cortes de hasta 3 minutos de solo música e imagen. En los documentales de naturaleza la música aumenta su relevancia y protagonismo, cabe citar el ejemplo de *Microcosmos*²⁵⁴ donde la música adquiere protagonismo.

La música ofrece un uso principalmente emocional y, en ocasiones, de creación de una atmósfera de situación. Se considera un instrumento de persuasión que aparece habitualmente por debajo de la narración para acentuar el impacto emocional y más raramente para crearlo. En el capítulo seis se verá más la estrecha unión entre la música y lo emocional. En los documentales no hay muchas ocasiones ni mucho tiempo para los silencios dramáticos, es decir, para secuencias en las que sigue habiendo un aporte de contenido a la historia, aunque no se diga nada. Esto solo sucede en dos breves escenas de *Azaña* en las que el documental se abandona al personaje y su conflicto.

La música es un elemento imprescindible para un producto audiovisual y esto se comprueba en todos los largometrajes documentales estudiados: da color, matices, tonos, subraya, clarifica intenciones. En mayor o menor medida, durante gran parte del metraje, la música está presente.

“La música no proporciona información factual, como las imágenes pueden hacer. Tampoco proporciona propuestas ni información conceptual sobre el mundo proyectado,

²⁵² Aunque en el documental *Exilios* hay un clip de un minuto y veinte segundos para contar los problemas de finales de los años 60.

²⁵³ *Cuando éramos reyes*. Leon Gast, Estados Unidos, 1996.

²⁵⁴ *Microcosmos*. Claude Nuridsany y Marie Pérennou, Francia, 1996.

como puede hacer la narración con voz en off. En vez de esto, la música proporciona un carácter de experiencia emocional relacionado con la experiencia del espectador, y por lo tanto apoya la interpretación preferida de la voz de la película.... La música también ayuda a proporcionar unidad y continuidad ... y contribuye al proyecto retórico de la película.”²⁵⁵

La música de época está presente, como ya se ha dicho, en la mitad de los documentales. Es una manera retórica de ambientar el pasado creando una atmósfera que aumenta el poder evocador de la secuencia. Diversas canciones políticas (La Internacional, himno anarquista) o populares (Aurtxo polita) sirven para ello. En *El campo de Argelers* hay varias canciones populares de época, pero grabadas hoy en día. En *La guerrilla de la memoria* y *Memorias rotas, la balada del comandante Moreno* son los propios testigos entrevistados los que cantan canciones de época.

²⁵⁵ Plantinga, Carl R. *Retórica y representación en el cine de no ficción*. Op. cit., P 217.

5.5. Documentación sonora.

La utilización de documentos sonoros resulta reducida y además presenta una escasa relevancia en el conjunto de materiales incluidos en estas producciones. En el medio audiovisual se considera algo que es solo sonoro difícil de manejar. El documento sonoro principal es el de la voz de gente del pasado y así, en los documentales analizados, se incluyen las voces de determinados personajes históricos: Castelao en *Castelao e os irmans da liberdade*; el líder anarquista García Oliver en *El honor de las injurias*; el pintor Lorenzo Varela en *Exilios*; Maciá en *La guerra cotidiana*; Cipriano Mera en *Vivir de pie. Las guerras de Cipriano Mera*; Robert Capa en *La sombra del iceberg* y pequeñas intervenciones de varias personas en *Noticias de una guerra*. Son todos breves fragmentos que añaden un punto más de documento al documental. En todas estas intervenciones no se trata tanto de oír lo que se dice como del hecho de escuchar la voz real de un personaje del pasado. Lo interesante no es lo que se dice sino quién lo dice, este es el hecho documental y así se usa y presenta.

No pasa de esta manera en *Lorca, el mar deja de moverse* donde se oyen unas grabaciones de entrevistas a familiares de Lorca, realizadas en 1966 y 1972, por Ian Gibson (o a las que él ha tenido acceso). Estos testimonios forman parte de la documentación del documental. De la misma manera la voz de un noticiario en *Las cajas españolas*. Documentos para ser oídos son también las cartas de *40 años y un día* o las cartas de *Ezkaba*. Su uso es narrativo emocional. Lo mismo sucede con algunas canciones rescatadas en *Ezkaba* y en *Memorias rotas. La balada del comandante Moreno*. En este último caso una canción recordada durante décadas por los paisanos de un pueblo narra lo sucedido al comandante Moreno, protagonista del documental.

Un documento sonoro presente en varios documentales es el sonido del parte oficial del final de la Guerra Civil. Aparece en 5 documentales: *Exilios*, *La guerra cotidiana*, *La guerrilla de la memoria*, *Los que quisieron matar a Franco* y *Rejas en la memoria*. En ninguno de los documentales se dice que es una grabación posterior elaborada por el propio Fernández de Córdoba para recrear el momento final de la contienda y no lo que sonó por la radio en 1939. Sin embargo, el documento funciona como tal dentro de los documentales.

A esto hay que añadir que en algunos documentales aparecen imágenes de NO-DO con su propio sonido. La editorial Planeta junto con el diario *El Mundo* editó en 2006 una colección de la historia del franquismo en la que, junto a los libros se hicieron unos documentales recopilando las imágenes del NO-DO de cada año. Cada vez que a la copia conservada le faltaba el sonido o era muy deficiente se reconstruía con una simulación de locutor al estilo de la época. A pesar de que hubo cierta insistencia en que se indicase en pantalla cada vez que se hacía esto finalmente no se señaló y nunca se distingue lo que es verdadero sonido original de sonido reconstruido en 2006. Estas simulaciones están ya pasando como originales en diversos documentales y programas.

6. LAS ENTREVISTAS. LA HISTORIA ORAL.

6.1. Documento, narración y emoción.

6.2. Protagonistas.

6.3. Testigos.

6.4. Familiares y amigos.

6.5. Expertos.

6.6. Autoridades polivalentes.

6.7. Actuales.

6.1. Documento, narración y emoción.

Las entrevistas son uno de los elementos más característicos y reconocibles de los documentales. Son un documento audiovisual de primer orden.

“Las entrevistas son un recurso invaluable para el artista de la no ficción, y en su presentación radica una de las grandes fortalezas del cine y vídeo de no ficción. No únicamente nos beneficiamos de *qué* es lo que se dice, sino por la información visual y sonora disponible en *cómo* se dice –desde expresiones faciales hasta gestos e inflexiones de la voz-.”²⁵⁶

En los documentales históricos que tratan temas del siglo XX cobran una especial relevancia, pues ha sido y es posible encontrar a testigos directos de acontecimientos a los que se les puede preguntar sobre lo pasado; desde gente anónima a protagonistas de la historia. A esto se añade la existencia de entrevistas realizadas con anterioridad y que son aprovechadas en varios documentales²⁵⁷. Es decir, además de la tradicional imagen

²⁵⁶ Plantinga, Carl R. *Retórica y representación en el cine de no ficción*. Universidad Nacional Autónoma de México. México 2014. P 212.

²⁵⁷ Juan G^a Oliver en *Vivir de pie*. Varios de los entrevistados de *Castillo de Olite*. Luis Rosales en *Lorca, el mar deja de moverse*. Irene Golden en *La maleta mexicana*. Alvah Bessie en *Hollywood contra Franco*. Lorenzo Varela en *Exilios*.

de archivo existe también un gran fondo de entrevistas hechas a numerosos protagonistas de siglo XX.

En una entrevista se trata de ver y oír a una persona y la imagen y el sonido se entrelazan completamente. Una entrevista funciona por sí misma dentro de un documental y ni siquiera necesita, es muy infrecuente, la incorporación de música por debajo de lo que se dice. En una entrevista es admisible cualquier declaración y opinión. Cosas que dichas por un locutor convertirían a un documental en pura propaganda, en una entrevista pueden constituir incluso un valioso documento. Habitualmente se delegan las opiniones y los análisis a las entrevistas, mientras la voz *over* solo conduce la narración y no emite juicios. En una entrevista el responsable de lo dicho está presente y esto permite que cualquier declaración sea posible. Solo en algún tipo de montaje y en una lectura global final del documental puede aparecer éste como responsable de la declaración.

Tras el análisis de los 36 largometrajes documentales se han distinguido seis tipos de personas entrevistadas. Cada tipo de entrevistado cumple una función peculiar: protagonistas, testigos, familiares y amigos, expertos, autoridades polivalentes y actuales.

a) Protagonistas: cuando las personas entrevistadas son ellas mismas el tema o gran parte del tema del documental. No tiene por qué ser un documental biográfico. Es un testimonio directo que narra la historia en primera persona.

b) Testigos: cualquier persona que haya presenciado o vivido el hecho acerca del que se le pregunta. Las preguntas pueden versar sobre algo muy concreto o sobre toda una época, por ejemplo, la postguerra. En el segundo caso basta con que haya vivido durante ese periodo; de esta manera se puede considerar que todas las personas pueden ser testigos, todas son fuente para la historia. Los testigos también aportan un testimonio directo que narra la historia en primera persona.

c) Familiares y amigos: personas que hayan conocido a protagonistas o testigos. Un hijo puede hablar de lo que vivió su padre, una amiga puede recordar a unos vecinos que emigraron, etc. El testimonio ya no es directo sino vicario. No se habla de lo visto o vivido sino de lo escuchado. Sigue actuando como una fuente documental histórica, aunque ya no primaria. Pueden considerarse testigos de testigos.

d) Experto: cuando un profesional habla de su propio tema. En estos casos el experto suele ser un historiador, pero también hay abogados, forenses, fotógrafos, arqueólogos, etc. Son entrevistas que ayudan a narrar, contextualizar o explicar un asunto. Aportan credibilidad al documental y son intervenciones más narrativas que documentales, si bien, en algunos casos, dependiendo del contenido de la intervención, también pueden tener un aspecto documental al, por ejemplo, aportar datos, pero ya no son el mismo tipo de fuente documental que eran los anteriores tres tipos de entrevistados.

e) Autoridades polivalentes: las personas que por ser famosas o por su condición se considera socialmente que su testimonio tiene valía. En este apartado entran actores, cantantes, directores de cine, escritores, etc. Los periodistas unas veces están en este apartado y otras en el de experto, dependiendo de si han trabajado mucho o poco el tema del documental. Las intervenciones de este tipo de expertos son puramente narrativas, pero aportan credibilidad al documental.

f) Actuales: entrevistas a personas anónimas para que hablen sobre lo que conocen del tema que trata el documental. Son entrevistas-herramienta que habitualmente se incluyen para corroborar alguna idea. En los documentales estudiados demuestran que algo no se conoce y ha caído en el olvido o reclaman algún tipo de reparación. Son entrevistas demostrativas de alguna tesis del documental.

En el documental *Hollywood contra Franco* aparece un protagonista (Alvah Bessi en una entrevista de archivo) que habla de lo que hizo; unos testigos (norteamericanos de las Brigadas Internacionales) que cuentan la historia, sus recuerdos; unos familiares del protagonista y de los testigos que hablan de lo que les contaron (Dan Bessie, hijo de Alvah); expertos en cine (Román Gubern y otros) que explican la historia, y autoridades polivalentes (Susan Sarandon) que dan una serie de enseñanzas.

En *Los otros Guernicas* aparecen los seis tipos de entrevistados: Esther López como protagonista de la recuperación de las pinturas de Luis Quintanilla. Varios testigos: Joaquín (amigo), Santiago Carrillo, Paul (hijo), José Ramón (amigo), María José Salazar (amiga), Matti Mattson (testigo de época, en este caso de la guerra, no del pintor Luis Q.). Familiares de testigos: Colesquín, sobrino del sacerdote Onaindía. Expertos: Gabriel Jakson, Esther, Jordana, James Fdez., Jeffrey Coven. Autoridades polivalentes: Alfonso Guerra, Almudena Grandes, Isabelo, Woody Allen. Y Actuales: entrevistas a estudiantes

de la Universidad de Santander para corroborar la idea del “olvido culpable” en que han caído algunas figuras republicanas ya que desconocen quién fue Luis Quintanilla.

En la Tabla 6 se desglosan los tipos de entrevistas y su aparición en cada uno de los documentales:

Tabla 6. Tipos de entrevistas incluidas en los documentales sobre la Guerra Civil analizados

1	TITULO DEL DOCUMENTAL	Protagonistas	Testigos	Familia/amigos	Experto prof.	Autoridad poli.	Actuales
2	40 años y un día.	NO	SI	NO	SI	NO	NO
3	Amaren	SI	NO	SI	NO	NO	NO
4	Azaña						
5	Camaradas	SI	SI	NO	NO	NO	NO
6	Castelao	NO	SI	SI	SI	SI	NO
7	Castillo de Olite	SI	NO	NO	NO	NO	NO
8	Celuloide colectivo.	SI	SI	SI	SI	SI	NO
9	Ciudadano Negrín.	NO	SI	SI	SI	NO	NO
10	Crónicas da Galiza martir.	NO	SI	SI	SI	NO	NO
11	El campo de Argelers	NO	SI	NO	NO	NO	NO
12	El honor de las Injurias						
13	Exilios	SI	SI	NO	SI	NO	NO
14	Ezkaba	NO	SI	SI	NO	NO	SI
15	Hollywood contra Franco	NO	SI	SI	SI	SI	NO
16	La guerra cotidiana	NO	SI	NO	NO	NO	NO
17	La guerrilla de la memoria.	NO	SI	SI	NO	NO	NO
18	La maleta mexicana	NO	SI	SI	SI	SI	SI
19	La sombra del iceberg.	NO	SI	NO	SI	SI	NO
20	Las cajas españolas						
21	L'escaezu	NO	SI	SI	NO	NO	NO
22	Lorca, el mar deja de moverse.	NO	NO	SI	SI	SI	NO
23	Los héroes nunca mueren	NO	SI	SI	SI	SI	SI
24	Los niños de Rusia	SI	NO	NO	NO	NO	NO
25	Los otros guernicas	SI	SI	SI	SI	SI	SI
26	Los perdedores.	SI	NO	SI	SI	SI	SI
27	Maestras de la República	NO	NO	SI	SI	NO	NO
28	Matar a Franco	NO	SI	SI	SI	SI	NO
29	Memorias rotas	NO	SI	NO	SI	NO	NO
30	Mirando al cielo	SI	SI	NO	SI	SI	NO
31	Mujeres en pie de guerra	SI	NO	NO	NO	NO	NO
32	Noticias de una guerra.						
33	O segredo da Frouxeira.	NO	SI	SI	SI	NO	NO
34	Palabras de piel	NO	SI	NO	NO	NO	NO
35	Rejas en la memoria	NO	SI	NO	SI	SI	NO
36	Tras un largo silencio	NO	SI	SI	SI	NO	NO
37	Vivir de pie	NO	SI	SI	SI	NO	NO
38	SI	10	25	19	21	12	5
39	NO	22	7	13	11	20	27
40	TOTAL	32	32	32	32	32	32
41	% SI	31,25	78,13	59,38	65,63	37,50	15,63
42	% NO	68,75	21,88	40,63	34,38	62,50	84,38

Fuente: Elaboración propia.

El valor documental de las entrevistas a protagonistas y testigos es muy elevado (Tabla 6) y es capaz por sí mismo de llegar a configurar completamente un documental histórico. Cuando se graban este tipo de entrevistas lo que se está haciendo es recoger documentos. El realizador se hace con minutos de declaraciones que después se usarán o no dependiendo del hilo narrativo que termine teniendo el documental. Una entrevista podrá acabar siendo solo una intervención de diez segundos o ser capaz ella sola de organizar un documental de una hora. El testimonio de las personas tiene un indudable valor documental, que se usa también en otros ámbitos, como fuente histórica primaria. Así lo explica Gabriel Jackson en el prólogo de su libro sobre la Segunda República y la Guerra Civil:

“He añadido a mis fuentes impresas el suplemento de las entrevistas. En España tuve la oportunidad de sostener serias y largas conversaciones con más de 120 personas que vivieron todo el período que yo estaba estudiando. Algunas de estas conversaciones lo fueron con destacadas figuras políticas; pero la mayoría de ellas, por mi propia elección, lo fueron con funcionarios civiles, militares y profesionales, así como con testigos escogidos al azar, muchos de los cuales no tenían compromisos políticos (pasados o presentes, ni prestigios públicos que defender). Traté que todas esas conversaciones fueron lo más escuetas posible. Si mi interlocutor era un médico, le hacía preguntas sobre el estado de los hospitales, suministro de medicamentos, y problemas sanitarios públicos en las ciudades donde había vivido o en los frentes de batalla donde había servido. Si se trataba de un funcionario municipal, le preguntaba sobre huelgas, manifestaciones políticas y programas de obras públicas que él conociera por experiencia personal.

Había dos preguntas que yo formulaba siempre, porque forzosamente debían constituir una parte principal en los recuerdos de todos y porque eran cruciales para la comprensión de aquel período de ocho años. Siempre preguntaba hasta qué punto el mantenimiento del orden público había sido un problema y de qué manera había sido perseguida la Iglesia. Estas conversaciones modelaron en grado considerable mis preocupaciones al escribir. Casi siempre, me encontraba con que mi interlocutor me preguntaba por qué había fracasado la República y por qué los españoles no podían vivir en paz entre sí. Tales preguntas me las hizo con frecuencia gente que había luchado en

bandos opuestos, y tanto personas que apoyaban al régimen actual como otras que lo odian”²⁵⁸.

Los testimonios de protagonistas y testigos, y en menor medida los de familiares y amigos, forman lo que se puede llamar historia oral²⁵⁹; en definitiva, la historia de lo recordado. El uso de las entrevistas en los documentales es más completo de lo que puede hacerse en un texto histórico. En un documental una entrevista no es solo lo dicho, unas palabras, sino un completo documento audiovisual, en el que también hay un quién, la imagen de una persona en un contexto, con sus gestos y su voz, con sus maneras de hablar, sus palabras y sus tonos. Una entrevista filmada puede tener un uso muy variado y diverso dentro de un documental y es una herramienta principalísima para componerlo, como se ha señalado. La entrevista a protagonistas, testigos, familiares y amigos cumple tanto la función de documento como de narración y es igualmente valioso lo que se oye y lo que se ve. Siendo el hecho de ver a un testigo de la historia lo singular y principal en este medio. En frase de Plantinga: “una entrevista filmada tiene varias ventajas sobre el mero reporte verbal. Ofrece evidencia de que la persona ante la cámara dijo lo que dijo”²⁶⁰.

El valor documental de una entrevista es doble: ver al entrevistado y oír lo que dice, como se ha mencionado. Se podría pensar que el documento histórico es únicamente tener lo que esa persona aporta (explicación de las elecciones de febrero del 36 / acogida de los exiliados en México/ preparación de un atentado), pero en un documental es esencial el simple hecho de poder enseñar a la persona puesto que ella misma es documento. La presencia de una persona con nombre propio es documento. Su imagen es documento.

La evaluación como documento histórico de una entrevista y la decisión de cómo utilizarla está sujeta a criterios de rigor académico, pero también a criterios narrativos

²⁵⁸ Jackson, Gabriel. *La República Española y La Guerra Civil*. Crítica S.L. 2010. Página XX del prólogo.

²⁵⁹ La historia oral no solo alude a los acontecimientos sucedidos, sino que permite a un individuo o a un colectivo contar su experiencia sobre un hecho. En este sentido podría incluirse en lo que Hobsbawm denominó “historia desde abajo”. Fraser, Ronald “La historia oral como historia desde abajo”, *Ayer* nº 12. 1993. pp 79-92. De la misma manera, tal y como señala, Lutz Niethammer, aunque entrevistar a un pueblo no siempre conduce a la verdad, sí se pueden obtener respuestas a múltiples preguntas. “Para qué sirve la historia oral”, *Historia y fuente oral*, nº 2, 1989. pp 3-25.

²⁶⁰ Plantinga, Carl R. Op. Cit., p 106.

según contribuya mejor o peor a la historia global que se cuenta. Toda entrevista cuando se monta pasa a ser simultáneamente narración y documento del tema tratado. Por este motivo son importantes los dos aspectos: el valor testimonial-documental (o de sabiduría de un experto) y el valor narrativo, aunque solo sea por el tiempo que ocupa. Dentro de la función narrativa la propia persona entrevistada, su capacidad comunicativa, representa un valor. Este es el motivo por el que no es infrecuente el caso en el que se prescinde de un valioso testimonio, o de un reconocido sabio, porque simplemente no cumple una intangible regla audiovisual: no da bien en cámara.

Solo cuatro documentales del presente estudio no tienen ninguna entrevista: *Azaña*, *Las cajas españolas*, *Noticias de una guerra* y *El honor de las Injurias*. En los tres primeros no tienen cabida, puesto que son narraciones dramatizadas en las que una entrevista se saldría del tono adoptado en el documental. En *El honor de las Injurias* se trata sin más de una opción del director. No necesitó añadir un punto de vista ni distinto ni complementario a su propia visión de las cosas.

El resto, treinta y dos documentales, tienen entrevistas: representan un 88'8%. En todos ellos este material ocupa muchos minutos del metraje. Se tratan como un elemento con el que se juega constantemente en montaje. Hay cuatro documentales que son enteramente una suma de entrevistas: *La guerra cotidiana*, en el que 22 mujeres hablan de sus recuerdos durante el tiempo de guerra; *L'escaezu, recuerdos del 37*, donde testigos y familiares hablan de los niños de la guerra (Este documental cuenta en su arranque con una breve intervención en off del director); *Palabras de piel* sobre los prisioneros de la postguerra; y *Los niños de Rusia*, en el que 20 personas también hablan de sus recuerdos como niños de la guerra. Estos cuatro documentales son sus entrevistas y casi no contienen nada más.

Hay otros documentales en los que las entrevistas constituyen la base fundamental del contenido histórico o son su hilo conductor, pero ya no son solo una suma de testimonios. Son documentales sin voz *over*, no hay un locutor en el que apoyarse para hacer avanzar la historia, y los testimonios conforman la base del relato, y casi la única fuente y herramienta para componerlo. Estos documentales son:

a) *Amaren ideia* que consiste en el seguimiento de tres personas que fueron niños de la guerra; sus recuerdos y opiniones componen el documental. Pero verlos comer,

pasear, estar con la familia o viajar representan una parte importante del contenido documental.

b) *Ezkaba, la gran fuga de las cárceles franquistas*: el relato de la fuga de la cárcel se hace a través de los muchos testimonios recogidos. Pero también se añaden otras grabaciones, imágenes de archivo y secuencias.

c) *La maleta mexicana*: a las numerosas entrevistas se unen otras secuencias de hallazgos, textos y búsquedas.

d) *Los héroes nunca mueren*: las localizaciones y las imágenes de archivo complementan las entrevistas.

e) *Las maestras de la República*: reconstrucciones y voces en off leyendo recuerdos acompañan a las entrevistas.

f) *Memorias rotas. La balada del comandante Moreno*. La grabación de la localización es parte importante del documental.

g) *O segredo da Frouxeira*: un entrevistado es también narrador. La grabación en las localizaciones es parte importante junto con una reconstrucción.

h) *Tras un largo silencio*: el seguimiento de la excavación de una fosa es parte muy importante del documental.

i) *La guerrilla de la memoria*: el acompañamiento a algún personaje y las localizaciones son parte del contenido del documental sobre el maquis.

A este grupo se puede añadir *Mujeres en pie de guerra*, en el que la directora del documental entrevista a 8 mujeres, puesto que todo el contenido se deposita en las entrevistas.

El número de documentales cuyo aporte único o casi exclusivo de información verbal son las entrevistas es de 14, un 38'8%. A estos 14 se pueden sumar diez documentales más que cuentan también con abundantes entrevistas, pero que incorporan otra fuente de información o narrativa significativa como pueden ser la voz en off o las reconstrucciones: *40 años y un día*, *Camaradas*, *Castelao e os irmans da liberdade*, *Celuloide colectivo*, *El campo de Argelers*, *Exilios*, *Hollywood contra Franco*, *Los otros*

Guernicas, Los perdedores y Rejas en la memoria. Es decir, en 24 de los 36 documentales históricos estudiados las entrevistas son esenciales para haberlos podido hacer y para generar su contenido histórico. Un 66'6%. Sin ser tan restrictivos se podrían añadir otros tres documentales más (*Crónicas da Galiza mártir, Lorca, el mar deja de moverse y Vivir de pie, las guerras de Cipriano Mera*) y el número porcentual subiría al 75%. Este dato final da una idea exacta de la importancia que tienen las entrevistas para hacer un documental histórico del siglo XX.

En alguno de los casos citados es pertinente preguntarse por la calidad de las fuentes (¿Hasta qué punto es correcto lo que cuenta un testigo?) y por la fiabilidad histórica de lo compuesto a través de las entrevistas. Especialmente en los cuatro primeros casos citados, en los que solo hay una suma de entrevistas, ya que son la única fuente de información para construir la historia. Nunca se presentan otros datos o hechos fuera del propio testimonio de los entrevistados. Son sus recuerdos sin confrontarlos con nada, ni explicando un contexto, los que hacen todo el documental. Esto también pasa en otros casos como, por ejemplo, *La guerrilla de la memoria*, que empieza acompañando a una persona que va a una oficina (Luego se sabrá que es la sede de la Asociación de guerrilleros de la que él es presidente) y se acaba con ese mismo entrevistado cuando sale de la oficina. Por en medio se van oyendo los diversos testimonios de cerca de veinte personas entre testigos y familiares. A su vez, este abandonar todo el contenido a las entrevistas, también pasa en numerosos fragmentos de los diversos documentales. Por ejemplo, en *Hollywood contra Franco* la composición inicial del contexto histórico del año 1936 lo hacen dos entrevistados de las Brigadas Internacionales, la actriz Susan Sarandon y Román Gubern que habla de cine, pero la introducción histórica hecha por los tres primeros para centrar el tema de la Guerra Civil resulta chocante a los ojos de un español.

Para responder con una cierta claridad a la cuestión de la fiabilidad histórica de las entrevistas en un documental, lo primero es tener en cuenta la distinción entre documento y documental. Una entrevista, especialmente si es a un protagonista o a un testigo, es solo un documento. Un documento, que, como tal documento, se interpreta y utiliza cuando se elabora un documental.

En una entrevista lo que se pide a una persona es que sea lo que se puede denominar subjetivamente objetiva. Es decir, que relate la verdad de sus recuerdos y

opiniones desde una íntima visión personal. Decir visión personal no es una tautología, no es algo que sucede de manera inevitable. De hecho, es más normal que los recuerdos y opiniones estén llenos de frases hechas, tópicos y lugares comunes. Con subjetivamente objetivo se quiere indicar que la entrevista que hace falta es la que transmite una individualidad total, y no un sentir general ni cosas dichas por otros, y una suficiente honestidad. La entrevista tiene que transmitir de manera clara un recuerdo, una reflexión y una visión individual. Conseguir esto, en gran parte, es tarea del entrevistador (De ahí la importancia de preparar muy bien cada entrevista y la propia figura del realizador-entrevistador. Una entrevista no es nunca dejar hablar a alguien de sus recuerdos). La consideración de la fiabilidad de una entrevista como documento histórico tiene que partir de este binomio buscado del recuerdo personal honesto.

De esta manera, se puede hablar del componente objetivo de una entrevista, esta persona ha dicho esto, y del componente subjetivo, esta es su visión. El entrevistado puede estar equivocado al citar o proporcionar ciertos datos o sucesos, en este caso corresponde al realizador valorar su uso. Pero lo que nunca es falso es que determinado entrevistado sí ha dicho lo que ha dicho y que, por lo tanto, se pueden manejar sus recuerdos como auténticos. Recuerdos de una época tras varias décadas de historia general y personal, recuerdos expresados en un nuevo tiempo concreto, pero recuerdos verdaderos. En definitiva, una entrevista audiovisual a un protagonista, a un testigo e incluso a un familiar o amigo, es un valioso documento histórico en el que hay que tener en cuenta que lo que se ve y oye es un verdadero recuerdo personal en tal momento de la vida de alguien, para luego saberlo utilizar con el doble criterio académico y narrativo.

El valor histórico de lo compuesto a través de la unión de entrevistas es más complejo de analizar y obliga al detalle del análisis de cada caso. De hecho, de alguno de los documentales analizados se podría considerar que no son tanto un documental sino más bien solo una colección de documentos. No ha existido ni un estudio, ni una elaboración crítica posterior, ni un discurso histórico, sino una mera reunión de documentos. En la actualidad viene siendo frecuente, sobre todo con los formatos derivados de internet, encontrar sin más colecciones de entrevistas. En estos casos, se puede decir que lo que se ha hecho es más bien poner a disposición del público una colección de documentos... para ser analizados y usados por otros. No hay un empleo narrativo en el que aparezca contemplado ni lo objetivo ni lo subjetivo de una entrevista.

En general, la contextualización de una época solo a través de unas breves entrevistas puede dar lugar a lagunas importantes, especialmente si todas tienen el mismo sesgo político y no hablan tanto de hechos como de opiniones y juicios, como es el caso citado más arriba del inicio de *Hollywood contra Franco*. Pero el juicio sobre el acierto o el rigor histórico de un documental no se ciñe solo al manejo de las entrevistas, que únicamente son un elemento documental y narrativo más.

Las entrevistas tienen un aspecto más a tener en cuenta y es su potencial emocional. Las imágenes de localizaciones o documentos no incluyen ningún componente emocional. El nivel emocional de otro tipo de imágenes depende fundamentalmente de cómo sea su montaje, pero en sí mismas no conllevan emoción (aunque no es lo mismo la imagen de un muerto que la imagen de un desfile).

Ver y oír a un piloto republicano, a la madre de un combatiente, a un soldado, a un verdadero maquis, a un exiliado y tantos otros testimonios lleva implícito un auténtico contenido emotivo. Luego, cada persona cuenta las cosas de una determinada manera y a cada espectador²⁶¹ le llegan también de manera distinta las intervenciones, pero el potencial emocional está presente y en muchos documentales históricos es casi la única manera de generar y provocar las alteraciones del ánimo tan propias del medio audiovisual. Las entrevistas son un medio para aprovechar plenamente el lenguaje audiovisual: lo subjetivo, el recuerdo, una carta, una impresión, una anécdota personal, señalar la piedra donde años atrás pasó algo, enseñar la foto del esposo perdido hace décadas, son cosas que funcionan muy bien dentro de un documental. Estas “pequeñas cosas” no son historia o no hacen un texto histórico, pero sí son las que en el lenguaje audiovisual sirven para contar la historia y hasta para generar una metáfora que refleje toda una época. Como mínimo, como dice Chesterton, “por descabellado que pueda

²⁶¹ Ya en los años 80 investigadores como David Morley (“The Nationwide audience”. *Structure and decoding*. Londres. British Film Institute. 1980.) y James Lull (“The social uses of television”, *Human Communication Research*, 6, pp 197-209) señalaron los distintos significados que adquieren los medios en función de las distintas culturas. La existencia de una audiencia activa que entiende el mensaje en función de sus propias características se ha visto desarrollada gracias a las nuevas tecnologías que permiten una interacción y la recepción de mensajes. Rincón Omar, “No más audiencias, todos devenimos productores” *Comunicar*, nº 30, vol XV, 2008, pp. 93-98.

parecer prestar crédito solo a cuentos de viejas, no lo será tanto como los errores que acarrea el fiarse tan solo de las pruebas escritas cuando éstas no resultan suficientes”.²⁶²

En el lenguaje audiovisual entran con naturalidad las personas concretas con sus vidas reales. No es infrecuente que de todo un documental los espectadores se queden con determinada persona entrevistada o con tal anécdota contada. El lenguaje audiovisual es el lugar para lo subjetivo, para la pequeña historia, para los testigos y para desde lo pequeño ser capaces de descubrir un periodo histórico.

Por último, señalar, que a partir de las entrevistas realizadas en diversas épocas se puede estudiar la evolución de las visiones de la historia, cómo las explicaciones de los tiempos pasados van variando y hasta estudiar cómo son posibles estos cambios. Por ejemplo, de la Guerra Civil como cruzada o revolución a la visión actual desde la memoria histórica, pasando por la consideración de la guerra como una lucha fratricida.

²⁶² G.K.Chesterton. *Breve historia de Inglaterra*. Editorial Acantilado. Barcelona 2005. P 41.

6.2. Protagonistas.

La manera más clara de ser un entrevistado protagonista es que el documental trate de él mismo, que aborde su biografía en parte o totalmente. Pero también se considera entrevistado protagonista a un testigo especialmente privilegiado del tema que se trata. En *Celuloide colectivo* se empieza pensando que es un documental sobre el cine hecho por los anarquistas durante la Guerra Civil, pero al final es pertinente pensar que uno de los entrevistados, Juan Mariné, es el protagonista del mismo, por su propia historia, por el número y calidad de sus intervenciones y porque el propio documental termina con un plano homenaje a su persona.

Un 31% de los documentales estudiados incluyen protagonistas: 10 de los 32 documentales con entrevistas. La entrevista a un protagonista es siempre un valioso documento, pero su existencia no implica que el documental se organice en torno a la entrevista. De hecho, puede variar desde ser únicamente una aparición ocasional hasta algo que lo haga posible enteramente. Además de *Celuloide colectivo* son los siguientes documentales:

1. *Amaren idea*: El documental trata de tres personas relacionadas por el hecho de ser los tres niños de la guerra. Se entrevista a los tres. Se puede considerar un documental biográfico con tres protagonistas.

2. *Camaradas*: Sebastián Piera inicia el documental y lo termina. Sus recuerdos con voz simulada narran el documental que vuela por encima de su propia historia. Su historia es la base para poder contar otros acontecimientos del exilio y la clandestinidad comunista. La vida de Sebastián Piera es el hilo conductor para contar el tema.

3. *Castillo de Olite*: Se entrevista a siete testigos directos del hecho narrado. Hay que reseñar que cuatro de ellos pertenecen al bando nacional. Como la estrategia narrativa adoptada es la dramatización hay cuatro, dos de cada bando, de los siete entrevistados, que adquieren tal relevancia que se les puede considerar protagonistas. Aunque lo que se cuenta son los sucesos del barco Castillo de Olite, ésta es también, sin lugar a duda, la historia de estas cuatro personas. Hay que destacar que varias de las entrevistas se grabaron años antes y que ahora ven la luz en este documental.

4. *Exilios*: Documental biográfico del escritor Lorenzo Varela, del que se usa una entrevista de archivo hecha en 1976.

5. *Los niños de Rusia*: Este documental es el conjunto de las entrevistas realizadas a 20 personas que, durante la Guerra Civil, siendo niños, fueron llevados a la URSS y ya nunca regresaron a España. Se ha decidido contemplarlos como protagonistas y no como testigos por el tipo de realización: durante el documental nunca se pone el nombre de los entrevistados que van apareciendo. De esta manera se genera una especie de anonimato que lleva a considerarlos unos testigos que protagonizan en nombre de todos esta historia.

6. *Los otros Guernicas*: Se trata de un documental que empieza siendo sobre el pintor Luis Quintanilla, para convertirse en un documental sobre sus pinturas para la Exposición Universal de 1938 en Nueva York y terminar siendo un documental sobre la recuperación de dichas pinturas. La mujer que dirigió la recuperación se convierte en la protagonista del último tercio (Además de haber sido entrevistada desde el principio).

7. *Los perdedores*: el documental trata de los soldados musulmanes de Marruecos que combatieron en el bando nacional. Dos o tres de los entrevistados adquieren tanta presencia que se les puede considerar protagonistas.

8. *Mirando al cielo*: Es el único caso que tiene un protagonista ficcionado. El documental es una dramatización en el que la directora del documental quiere que un italiano pida perdón a su abuelo, como ya se ha comentado. En varios momentos se simulan entrevistas con el abuelo en 1938. Además, la historia de ficción tiene sus propios protagonistas pero que no son entrevistados.

9. *Mujeres en pie de guerra*: el documental consiste en entrevistar a 8 mujeres. Solo 6 merecerían el nombre de protagonistas puesto que, en estos casos, la entrevista versa sobre ellas mismas y funcionan como un compartimento estanco.

Hay dos claros documentales biográficos que cuentan con sus protagonistas y en los que sus intervenciones sí determinan el documental: *Mujeres en pie de guerra* y *Amaren idea*. Junto a ellos hay otros documentales biográficos en los que la entrevista al protagonista no conforma el documental: *Exilios*, en el que las intervenciones son tan breves que simplemente son algo documental, gracias a una entrevista de archivo podemos ver y oír a Lorenzo Varela. Y *Mirando al cielo* y *Camaradas* en las que en el

primero todo está simulado (dos breves intervenciones sin peso en el documental) y en el segundo casi todo. En estos dos últimos la historia contada en el documental es más grande que sus protagonistas. (Hay otros documentales biográficos que no cuentan con entrevistas a sus protagonistas como, por ejemplo, *Ciudadano Negrín*)

En el resto de documentales se puede calificar a los entrevistados de protagonistas de un tema: *Celuloide colectivo. Los perdedores. Los otros Guernicas. Castillo de Olite y Los niños de Rusia*. Tanto las entrevistas a protagonistas como las entrevistas a testigos preguntan a sus interpelados sobre hechos ocurridos hace décadas. Es decir, se les pregunta por sucesos de los años 30 y 40, cuando la mayoría eran niños y unos pocos jóvenes alrededor de la veintena. Y se les pregunta por ese tiempo cuando a todos se les puede considerar ya ancianos. Mientras tanto han pasado, la postguerra española, todo el franquismo, la Transición y décadas de democracia. A la vez que fuera de España, la II Guerra Mundial, la Guerra Fría, el hundimiento del comunismo, etc. A todo esto, hay que añadir las múltiples vicisitudes propias de la vida de cada uno.

El peso del presente en la visión del pasado es algo palpable en muchas entrevistas. Tal vez el ejemplo más claro sea el documental *Los perdedores* donde los ancianos marroquíes que salen entrevistados, antiguos soldados del bando nacional, a través de las preguntas y el planteamiento que se les formula, hablan en ocasiones con ideas tomadas de postulados de la memoria histórica: son un tema olvidado; sufren una discriminación; las autoridades no quieren saber nada; la Guerra civil está llena de silencios; ha llegado el momento de contar su verdad; ellos también fueron engañados y fueron víctimas. No parece que el entrevistador hiciese un esfuerzo para intentar llevar a esas personas a lo que pensaron entonces o en la inmediata postguerra. La óptica contemporánea se hace visible en el propio título del documental que califica como perdedores a los que ganaron la guerra.

Desde este planteamiento es pertinente considerar lo que explica Rosenstone sobre la presencia del presente en los estudios históricos:

“Sin embargo, todos sabemos -o deberíamos saber- que todo escrito histórico, incluso el más académico, y lo dijo la historiadora Natalie Davis, siempre “tiene dos caras”, que inevitablemente miran al pasado y al presente al mismo tiempo. Después de todo, la historia se escribe o se filma en el presente y la marca de lo contemporáneo está en todas ellas, tanto en las cuestiones que planteamos sobre el pasado, como en las

respuestas que damos. Como afirma Peter Novick en su magistral volumen *That Noble Dream*: “toda obra histórica... es el producto de un momento concreto en el tiempo, que determina las decisiones de los historiadores sobre lo que requiere explicación...” O como lo expresa el historiador finés Hannu Salmi: “No podemos negar o eliminar nuestra época: cuando el autor describe el pasado, simultáneamente escribe sobre su propio mundo, consciente o inconscientemente, implícita o explícitamente.” Pienso que si esto parece más evidente en las películas que en los libros de historia es porque desde que somos niños se nos enseña a atender solo al contenido de los libros de historia, no al contexto en que se realizaron. De hecho, deberíamos interpretar todas las obras de historia –fuera cual fuera el soporte que las presentara- tanto por lo que dicen, como el momento en que se escribieron.”²⁶³

Una entrevista audiovisual sobre temas históricos, a cualquiera de los seis entrevistados, es una manifestación clara de esta afirmación y hace referencia tanto del pasado como del presente. Las que son a protagonistas y testigos, como se les pregunta por lo que vieron y vivieron, incluyen además un tono introspectivo y vital que intenta leer los hechos de la vida tratando de encontrarles sentido desde el presente. Esta subjetividad buscada y pedida a cada entrevistado hace que los documentales se conviertan en un vehículo apropiado para hacer esas lecturas que cada generación lleva a cabo de su pasado reciente y a veces no tan reciente. Se podría decir que las entrevistas a este tipo de personas son una conexión entre el pasado y el presente. Lo que pasó y cómo se recuerda o se interpreta desde la actualidad.

Los documentales, el lenguaje audiovisual, constituyen un medio adecuado para las historias personales (No se trata tanto de conocer la historia como de ver cómo se insertaron en ella una o varias vidas. En las entrevistas importan los hechos, pero lo que predomina es el recorrido vital) y para las historias “parciales”, como pueden ser las derivadas de los planteamientos de memoria histórica.

²⁶³ Rosenstone, Robert A. *La historia en el cine – El cine sobre la historia*. Editorial Rialp. Madrid 2014.

6.3. Testigos.

El 75% de los documentales incluyen entrevistas a testigos, 24 de 32. Se considera el tipo principal de entrevista y la declaración más buscada en los documentales históricos. De hecho, se observa que diez documentales solo tienen entrevistas a testigos y/o protagonistas, y sin embargo no existe ningún documental de los analizados que solo tenga entrevistas a expertos. La fuente documental directa que supone el testimonio de un testigo o protagonista permite elaborar ella sola un documental histórico. Por ejemplo, las 22 entrevistas a mujeres que forman el documental *La guerra cotidiana*. Una buena muestra de lo que es pura historia oral. En otras palabras, gran parte del contenido histórico de los documentales estudiados está proporcionado por las entrevistas a testigos. Lo que dice un testigo es un documento histórico que a la vez posibilita construir un relato audiovisual.

Son nueve los documentales que superan la veintena de testigos entrevistados: *40 años y un día*, *Castelao e os irmans da liberdade*, *El campo de Argelers*, *Ezkaba la gran fuga de las cárceles franquistas*, *La guerra cotidiana*, *L'escaezu*, *recuerdos del 37*, *Los héroes nunca mueren*, *Los niños de Rusia*²⁶⁴ y *Rejas en la memoria*.

Nueve también los que superan la decena: *Camaradas*, *Crónicas da Galiza mártir*, *Exilios*, *La guerrilla de la memoria*, *Los otros Guernicas*, *Los que quisieron matar a Franco*, *Mirando al cielo*, *Palabras de piel* y *Memorias Rotas*. *La balada del comandante Moreno*. Cercanos a la decena de testigos están *Vivir de pie*, *las guerras de Cipriano Mera* y *Tras un largo silencio*. Todos estos documentales no se entienden -ni serían posibles- sin las entrevistas a testigos y el número de minutos ocupados por ellas es muy alto.

Hollywood contra Franco tiene tres testigos. En *Celuloide colectivo* y *Ciudadano Negrín* hay solo dos testigos entrevistados. El número de testigos se reduce a uno en *La maleta mexicana*, *La sombra del iceberg* y *O segredo da Frouxeira*. Estos documentales no se organizan ni dependen de esta fuente, pero su aportación siempre es un valioso

²⁶⁴ Se cita aquí también *Los niños de Rusia* por la especial consideración de sus entrevistados: testigos convertidos en protagonistas mediante la realización.

documento. Por ejemplo, en *O segredo da Frouxeira* el testigo, llamado José Vergara, es quien señala el lugar buscado del fusilamiento:

“Mi padre, conocido como el Gitano, vivía aquí y se dedicaba a los percebes, marisco, anguila y todo lo de pescado. Había un camino hacia la Pena y había sangre por allí. Mi padre me dijo, venga pasa, pasa, pero yo me quedé mirando... y seguimos andando hacia la Pena. Es lo que recuerdo, que recuerdo más aquello que lo que hago hoy.”

Como ya se ha señalado, la entrevista a un testigo se plantea como algo personal donde cada individuo da fe de algún suceso o de un tiempo vivido, y aporta datos y opiniones. Un testigo no hace historia, un testigo es un documento audiovisual, pero se emplea para contar el pasado. Este hecho hace que su uso dentro de un documental tenga algunas características especiales:

- Una entrevista, un testimonio, una anécdota, se utiliza para contar la historia y ver-oír en directo lo que pasó. En *40 años y un día* se contabilizan veintidós entrevistas a través de las cuales se cuentan trágicos sucesos personales. Son anécdotas que ilustran la dureza de estar preso. Estas intervenciones sirven de ejemplos concretos que van ilustrando lo que se dice de otras maneras y añaden un complemento emocional. Un discurso histórico no es una colección de anécdotas, pero dentro de un documental, en el lenguaje audiovisual, la anécdota, lo subjetivo, lo personal sí funciona para desde lo personal convertirse en ejemplo de algo mucho más grande. La entrevista a un testigo puede ser ejemplo vivo de toda una época y se maneja como tal, lo cual facilita la conexión emocional con el espectador.
- Los documentales que se construyen gracias a la unión de entrevistas (*L'escaezu, recuerdos del 37, Los niños de Rusia*, etc) terminan siendo más documentos que documentales. Son más una contemplación de materiales que la construcción de un discurso histórico. Cuando el documental se queda solo en dejarles hablar, solo la unión de sus intervenciones, el producto que sale es algo así como “así piensan los que vivieron tal acontecimiento” pero no tanto “así fue la historia” (aunque se pretenda). Por ejemplo, en el caso concreto de estos documentales nunca se habla del motivo por el que solo los niños que fueron a la URSS son los que nunca regresaron a España: Stalin prohibió su regreso.

La mayoría de las entrevistas resultan rigurosas y con testimonios llenos de contenido. En *Los que quisieron matar a Franco* intervienen 10 testigos²⁶⁵. Todas son buenas entrevistas y se percibe que se elaboró y aplicó un cuestionario y no solo consistieron en dejarles hablar. Cada uno da su versión y, en este caso, la voz *over* se separa de ellos y hace comentarios que llegan incluso a minusvalorar lo que algunos cuentan casi épicamente.

También *Memorias Rotas. La balada del comandante Moreno* es un documental realizado a partir de una serie de entrevistas a testigos, todos del mismo pueblo, que permiten reconstruir los sucesos de la guerra y la conciencia de los mismos que quedó en todos ellos. Se trata de un documental fruto de una memoria colectiva: la de los habitantes de un lugar de Galicia.

Un testigo muy común es el testigo de una época. En el caso de los documentales analizados son fundamentalmente testigos de la Guerra Civil o del exilio con variaciones de lugar y año. No son tanto testigos de un personaje o de un suceso como testigos de un tiempo histórico del que cada uno da su visión personal. Estas declaraciones, con ser importantes y útiles, no dejan de conformar una especie de aderezo del tema tratado y no aportan datos significativos para el contenido nuclear de cada documental. Con este tipo de testigos se pueden describir vivamente hechos como el exilio en Argentina (en paralelo al exilio que vivió Castelao), el sentimiento anarquista en *Los héroes nunca mueren* o los años 40 en Nueva York en *Los otros Guernicas*. Se puede decir que representan intervenciones más narrativas que documentales.

Como ejemplo de testigo de una época puede citarse el de Juan Manuel Pérez, que aparece cuando el documental, *Castelao e os irmans da liberdade*, narra el momento en que Castelao llega a Argentina, y con marcado acento de esa tierra dice:

“Buenos Aires era sin lugar a duda lo que Castelao llamó la quinta provincia gallega o la Galicia ideal. Se vivía pensando en los serios problemas y las serias rémoras que había dejado la tristísima guerra civil que tantos muertos ilustres se llevó y que tanto desastre causó en la mentalidad de la juventud gallega y española de aquellos tiempos. Nosotros actuábamos por supuesto, como no podía ser de otra manera, enfrentando en todo lo que

²⁶⁵ Santiago Carrillo; Abel Paz, escritor y militante anarquista; Eduard Pons, escritor y militante anarquista; Manuel Torremocha, ex secretario general de la CNT; Luis Andrés Edo, militante anarquista; Octavio Alberola, fundador D.I. Julen Madariaga, fundador ETA; Pilar Vaquerizo, viuda Fco. Granado; Stuart Christie, militante anarquista; y Floreal Samitier, militante de la CNT.

nos era posible a la dictadura del general Franco. Ahora la distancia parecerá muy fácil hablar de eso, pero en aquel momento había que ver, había que vivir, con qué entusiasmo, con qué inteligencia, con qué capacidad, con qué dedicación, con qué esfuerzo, la colectividad gallega de Buenos Aires se sentía con personalidad propia y contribuía de la veinte mil maneras que era posible, para ayudar a aquellos que por un lado habían tenido que salir a Francia, por otro lado llegaban cada mes o cada quince días a Buenos Aires, y finalmente porque allá en Galicia se pasaba las necesidades propias de la postguerra y aquí había siempre alguien que estaba preparado para juntar algo, para mandar algo a Galicia. Esa era la colectividad. Y ahí llega, en el año cuarenta, Castelao, y se produce ese hecho tan circunstancial y tan importante, que la colectividad, sin darse cuenta, y en forma paulatina, empieza a rodearlo y empieza a tomar contacto con él.”

Los testimonios más buscados y útiles son los de las personas que han conocido a algún personaje o han vivido algún suceso y, por tanto, pueden decir cómo fueron los sucesos narrados o bien dar fe y certificar lo que de otra manera se cuenta en el documental. Bastan unos ejemplos para constatar la importancia documental de estos testimonios y su enorme valía para la construcción de un documental histórico. Por ejemplo, Irene Golden, enfermera de la Brigada Lincoln, en el minuto 28 de *La maleta mexicana* cuenta la muerte de la fotógrafa Gerda Taro:

“Cuando llegó, estaba completamente envuelta en trapos y vendas. Aún estaba consciente. Lo último que me dijo fue: ¿han recogido mi cámara? Le preocupaba haber perdido la cámara. Ted Allan estaba con ella. Él también era periodista y quería verla. Pero ella estaba tan mal, que le dije: mejor espera hasta mañana. El médico que teníamos era muy bueno, pero no supo hacer nada por ella, excepto examinarla, vendarla y enviármola. Le dimos tanto líquido como pudimos, pero dudo mucho que nada hubiera podido ayudarla. Tenía heridas por todo el cuerpo, absolutamente... letales. Y aquella noche murió.”

Ciudadano Negrín aporta el testimonio de dos nietos del último presidente de Gobierno de la Segunda República Juan Negrín. Un testimonio de primera mano y muy valioso. En el minuto 58 el nieto dice:

“En fin de cuentas, yo vi que mi abuelo se había desilusionado mucho con la situación política que existía al final de su vida”.

Y en el minuto 61 la nieta añade mientras se ven imágenes de archivo:

“Esto es en la casa de campo que tenía mi abuelo... y mi abuelo había comprado esa casa con la ilusión de que toda la familia se iría a vivir con él allí. Ahí está mi madre. Ahí no se le nota que está enferma, ni tampoco se le nota que está embarazada, esperándome. Mi abuelo quería instalarse allí, pero los ingleses nunca le autorizaron a trabajar ahí (...) estaba mal que viviéramos con un rojo.”

En el minuto 71 cuenta la muerte de su abuelo:

“El día que él murió yo había ido a la escuela con mi hermano y nos llamaron de la escuela y volvimos porque le había dado un ataque al corazón, estaba... Cuando yo llegué ya estaba muerto. Nos avisaron y vine y mi padre, que estaba aquí de casualidad, preguntó si quería verlo, dije que no. Yo creo que quería conservar su memoria viva y estoy muy contenta de no haberlo visto. // Sus restos no deberían volver a España, sería un gesto de reconciliación, pero murió en el exilio y creo que sería falsificar la historia.”

El documental *Rejas en la memoria* está lleno de testigos que apoyan cada paso que da el documental. En el arranque del documental, minuto siete, aparece un hombre junto a unas vías de tren:

“Estamos en Miranda de Ebro y aquí en frente estuvo el campo de concentración, y por esto, antes de estar estas vías, era el camino que veníamos de la estación, te traían por aquí y aquí, aproximadamente adonde estas puertas, sigue siendo la misma entrada. Y aquí entré yo el 8 de diciembre de 1937”.

Al acabar de hablar se congela la imagen y aparecen los créditos de la persona que ha hablado: “Felix Padín. 6 años en prisión. Detenido en 1937. 3 meses en el campo de Miranda de Ebro.” Un testigo directo de los sucesos sobre los que trata el documental. Por citar solo otros dos casos, más adelante aparecen testigos privilegiados de la Transición. Se trata de Santiago Carrillo y Alfonso Guerra, su testimonio alrededor del minuto 78 tiene un alto valor documental:

(Santiago Carrillo) “Nosotros hicimos muchas concesiones, es verdad, claro. Pero eran concesiones teóricas porque en la práctica hace concesiones aquel que tiene con qué hacerlas // Fue para mi opinión la concesión más grave que hemos hecho los comunistas en ese periodo (se refiere a la Ley de amnistía) pero si no la hubiéramos hecho, en este momento probablemente no habría un sistema democrático en España.

(Alfonso Guerra) “La Transición y la Constitución se hizo así. Diciendo, bueno yo renuncio a parte de mi ideario y usted también y usted también y estamos todos descontentos porque esta constitución no reúne todo lo que cada uno quiere, pero ¿para qué es esto? Para que nuestros nietos no vivan unos años del 36 o una larguísima postguerra como se vivió en España.”

Las entrevistas a testigos poseen un alto valor demostrativo y dan fe de cómo y por qué las cosas fueron de una determinada manera. La credibilidad de un testigo a ojos del espectador es muy alta y permite al documental ir dando pasos en su narración. El documental *El campo de Argelers* cuenta con cerca de 30 entrevistados que hablan de sucesos ocurridos entre 1939 y 1941. Para ayudar a entender lo que cada uno narra y aumentar su credibilidad se añade junto al nombre del entrevistado la edad que tenía entonces²⁶⁶.

Por último, se ha de destacar que en los documentales con dramatizaciones son las apariciones de testigos las que dan verosimilitud histórica a lo que se cuenta en el documental. En un documental se puede hacer cualquier representación si está acompañada de suficiente documentación y las entrevistas a testigos son la mejor manera de hacerlo. En *Mirando al cielo* se observa esta manera de proceder: tres ancianas cuentan su recuerdo de los bombardeos cuando eran niñas, Moisés Broggi habla de su trabajo en el Hospital Clinic, Teodor Garriga como director de la radio cuenta cómo era el aviso de bombardeo, o Francisco Folch y Josep Falcó, comandante republicano, del trabajo en las baterías antiaéreas.

(Teodor Garriga) “Había un disco. Una de las caras decía más o menos: catalanes, hay peligro de bombardeo. Id al refugio con calma y tranquilidad. Cerrad el gas y el agua. Coged alguna ropa de abrigo. La Generalitat vela por vosotros. Y la otra cara decía: catalanes, ya ha pasado el peligro, ya no hay peligro. Podéis volver a vuestros hogares. La Generalitat vela por vosotros.”

(Moisés Broggi) “En cada bombardeo pasaba lo mismo. Las alarmas tocaban alerta al oír acercarse los aviones. Sonaba la sirena y la gente corría a los refugios para protegerse.”

(Francisco Folch) “Después volvimos a Gerona y allí se formaron las baterías y me dieron una batería nueva. Era la 112. Fueron la 111 y la 112 del personal que teníamos nosotros.

²⁶⁶ Marcel Codognet, tenía 16 años. Marcel·lí Garriga, Capitán. 23 años. Emile Sujus, vecino de Argelers de 17 años. Hans Landauer, Brigadista. 19 años. Remei Oliva, 21 años. Etc

Entonces me enviaron a Montjuich justo al principio del mes de marzo. // Los italianos y los alemanes, cuando venían a bombardear, tiraban las bombas y... ya habían tirado las bombas, ya se iban. Nosotros aun estábamos disparando. Porque si el avión viene así, nosotros tenemos que tirar así, no tenemos que tirarle al avión ¿Y si el avión tira la bomba y se va? Si te he visto no me acuerdo ¿eh?”

Esta última intervención es un ejemplo muy claro de cómo la imagen es esencial en las entrevistas. En este caso es más evidente pues lo que dice está acompañado de gestos con las manos que constituyen un elemento fundamental para entender lo que explica.

6.4. Familiares y amigos.

La presencia de intervenciones de familiares y amigos de testigos y protagonistas funciona con naturalidad en un documental histórico. El lenguaje audiovisual necesita de elementos plásticos y si es posible en movimiento mejor. El familiar o el amigo de un testigo cumple perfectamente esta necesidad, con la ventaja, además, de que aporta un cierto valor como documento, aunque ya no sea de primera mano. Esto hace que las intervenciones de familiares tiendan siempre a cumplir una función principalmente narrativa. De hecho, suele ser la necesidad narrativa la que justifica las apariciones siendo el valor documental algo que queda depositado en lo que se puede llamar la fuerza de la imagen. Es decir, el mero hecho de ser el hijo de, el nieto de, el amigo de... aporta más certificado documental que lo propio que se cuenta. En *Vivir de pie, las guerras de Cipriano Mera* no se puede entrevistar a Cipriano, pero sí a su nuera y a su nieta. La propia persona es el documento, es alguien que conoció a alguien, y aunque hablen de lo que oyeron su presencia actúa como una fuente documental histórica.

Este tipo de entrevistas tienen un amplio uso en los documentales estudiados. Están presentes en 19 de 32 documentales, lo que representa un 59'3%. Se podría establecer una regla: cuanto de más testigos se dispone de menos familiares se precisa y viceversa. Documentales como *40 años y un día*, *Los niños de Rusia* o *Camaradas*, con abundantes testigos, simplemente no necesitan entrevistar a familiares o amigos. Sin embargo, documentales con pocos testigos como *La maleta mexicana*, *Lorca*, *el mar deja de moverse*, *Las maestras de la República* y *O segredo da Frouxeira* si tienen este tipo de entrevistados. Se evidencia por tanto que los familiares y amigos son un buen recurso cuando no se dispone de suficientes testigos (documentos de primera mano).

Resulta amplia la presencia de este tipo de entrevistados en el número de documentales estudiados, pero a la vez poca duración dentro de cada uno de ellos. Así como los testigos cubren muchos minutos de los documentales, los familiares y amigos se quedan muy por debajo. Son apariciones más esporádicas y no hay ningún documental que se organice a través de las intervenciones de una de estas personas²⁶⁷.

²⁶⁷ Que no suceda esto en los documentales estudiados no significa que no pase en otros variados casos, como por ejemplo en el documental *Atrapados en el hielo* (*Estados Unidos*, 2000) donde el nieto de Shackleton, y otros familiares de los miembros de la expedición, son los que cuentan la aventura en el polo

Cuatro ejemplos ayudan a clarificar el uso que se hace de las entrevistas a los familiares y amigos en un documental histórico:

En *Castelao e os irmans da liberdade* se narra la vida del político y escritor Alfonso Rodríguez Castelao, uno de los padres del nacionalismo gallego. Según las propias palabras de Castelao uno de los motores del Partigo Galeguista fue Alexandre Bóveda, que fue fusilado por los sublevados en agosto de 1936 al comienzo de la Guerra Civil. En el documental se entrevista a Xosé Luis Bóveda, nacido en 1934, e hijo de Alexandre Bóveda. Aparece en tres ocasiones. La primera para explicar la relación entre el Partido Galeguista y la República durante el bienio Cedista. La segunda para describir a su padre y la tercera para hablar de su muerte. La autoridad con la que habla se basa exclusivamente en su condición de hijo de un amigo y compañero político de Castelao. Al no ser testigo se relatan épocas y se hacen descripciones con interpretaciones personales.

Minuto 10: “El bienio negro es una de las páginas más oscuras de la Segunda República y, desde luego, una de las más graves también para el galleguismo o, por lo menos, para el Partido Galeguista. Las figuras que entonces toman el poder dentro del estado español entienden que los galeguistas son realmente una gente que se está molestando, está pretendiendo hacer un estatuto, está pretendiendo un tipo de autonomía, que no es la autonomía constitucional precisamente. Y tiene, en efecto, dos figuras donde se centraliza, y curiosamente en Pontevedra, los intereses de ese grupo que molesta tanto al poder central”.

Minuto 15: “Bóveda era quien empujaba la actividad del Partido Galeguista. El hombre que empujaba el plebiscito del estatuto que se trataba de aprobar. El hombre que verdaderamente era capaz de trabajar y ser entendido por la gente. Un hombre que venía del pueblo. Trabajaba para el pueblo. Era honesto. Un que manaban de las tomas de decisiones del propio partido”.

Minuto 26: “No fue desgraciadamente Bóveda el único al que le pasó. Muy poco tiempo después, dos meses nada más, se celebra el juicio de los diez, en Pontevedra, y son pasados por las armas, de la misma manera. Hubo otros que quedaron en las cunetas, otros fueron fusilados en otros lados”.

sur. Pura finalidad narrativa con el añadido del valor documental de ver a familiares reales de los protagonistas muertos hace años.

En *Ciudadano Negrín* aparece entrevistado Marco Aurelio Torres, un hijo de exiliados españoles. Habla con marcado acento mexicano. En la entrevista tiene a su lado a su madre Conchita Mantecón, nacida en 1928 y en buen estado físico, sin embargo, quien habla es el hijo. Conchita es hija de José Ignacio Mantecón, amigo de Luis Buñuel, y que es quien propiamente se exilió en México. Por tanto, en este caso, es un nieto nacido ya en México el que da cuenta de los problemas políticos del exilio republicano.

Minuto 56. “La incapacidad política del exilio español, de la política del exilio español, creo que fue una gran tristeza para todos ellos, el darse cuenta de esta incapacidad de lograr un objetivo común ante estos intereses y esta mezquindad de muchos de los actores que estuvieron e intervinieron en ellos. Que no tuvieron la grandeza para poder lograr esa unidad”.

En ese momento interviene la madre: “estoy totalmente de acuerdo con lo que dice mi hijo. Fue una gran tristeza para mi padre”.

En *Celuloide colectivo* se entrevista a Colette Durruti, hija del dirigente anarquista Buenaventura Durruti. Colette nació en diciembre del 1931 y su padre murió en noviembre del 1936, cuando ella todavía no había cumplido los cinco años. Durante la entrevista el espectador puede contemplar imágenes de archivo de su padre y lo que hace Colette, en el fondo, es comentarlas. Lo bueno para el documental es que no es una persona cualquiera quien comenta lo que se ve, sino la propia hija de Durruti.

Minuto 23. “La primera vez que lo vi en el cine me produjo un shock, ya que hasta entonces solo lo había visto en fotos, y al verlo moverse he sentido no ya estar delante de una imagen sino ante su persona. Era un hombre fuera de lo común, pero que estuvo siempre en contra del culto a la personalidad. Y si hubiese visto toso esto, no sé qué habría pensado”.

Minuto 35. “Había vida, no como en un entierro habitual. La gente se movía, hablaba. Me da la impresión de que enterraban a un hombre pero que su ideal continuaba entre esa muchedumbre en movimiento que no lo había abandonado”.

En *La maleta mexicana* alrededor del minuto 50 la historia llega a México siguiendo las vicisitudes de los exiliados españoles. En ese momento, junto a diversas fotografías y publicaciones de época, aparece entrevistado un joven, seguramente rondando la treintena, con marcado acento mexicano. A la imagen se añade el título

“Manuel Polgar. Nieto de exiliado español”. Él es la persona encargada de explicar lo que supuso el exilio tras la guerra. Para aumentar la credibilidad de su intervención la entrevista se realiza en los andenes de una estación a la que en medio de su intervención hace referencia. El resto de la entrevista se completa visualmente por imágenes de bellos paisajes, bailes y puestos con comida en un mercado. De esta manera se cuenta mejor el cobijo que encontraron los exiliados españoles al llegar a México.

Minuto 49. “La gente de extracción más humilde pues fue la gente que o no pudo salir de España ¿no? O luego salió caminando por ejemplo por Francia y se quedaron en los campos de concentración de Francia. Muchos”.

Minuto 53. “Para muchos de ellos fue como volver a nacer. Literalmente. Cuando ellos bajaron del barco y vieron esta estación de tren y les dijeron: pueden ir a donde quieran, no lo podían creer ¿no? Llevaban tanto tiempo en España siendo como tan reprimidos y tan perseguidos que eso fue como recuperar su libertad ¿no?, recuperar su dignidad de hombres libres. Era todo de lo que ellos carecían en España. Cuando llegan aquí, pues lo ven ¿no? a lo grande. Dice, que cuando llegan al puerto pues empiezan a ver la exuberancia de todo, del trópico, toda la fruta, el color, los olores. Este... No tenían... habían sufrido mucha hambre ¿no? Habían padecido mucha hambre. Y mi abuelo me contaba que pues apenas lentejas y esto... Y llegan aquí y lo que te digo, la gente les ofrecía... papayas, lo que tenían ¿no? Era todo. Pues era la abundancia ¿no? Finalmente. Era, era eso, era la libertad, era la abundancia del trópico. Era todo”.

El uso testimonial vicario de las entrevistas a familiares es el preponderante, pero junto a él aparecen otros usos. En primer lugar, cómo repercute en sus vidas el pasado o cómo les afecta la vida de sus ancestros. Y, en segundo lugar, en varios documentales, se abandona en los familiares los diversos tipos de reclamaciones históricas. Ya sea de una manera u otra son formas de hacer presente la historia y dotar así de actualidad e interés el tema que se trata en cada documental.

Al final de *Ezkaba, la gran fuga de las cárceles franquistas*, van apareciendo diversos familiares de los presos. (Soy sobrino de..., soy nieto... soy hermana... soy hija...). Después de presentarse aparecen nuevas intervenciones.

Minuto 61. “Yo y mi familia nos sentimos orgullosos de las ideas que él defendió”.

Minuto 62. “Vivimos en un momento en el que nos están diciendo que no es momento de recordar eso que pasó hace tantos años, que es un momento de reconciliación, etcétera,

etcétera. Yo creo que no, que no es así. Lo primero que tendremos que saber es saber qué pasó, y es curioso que en estos hechos que siempre se han intentado ocultar, nos vengan diciendo que hay que olvidar. Lo primero que tenemos que tener es la información para poder valorarlo y luego con esa valoración, cada uno sabrá si tiene que olvidar o no. No parece de recibo, que sean precisamente ellos, los responsables de lo que pasó en aquel momento, por lo menos son los herederos políticos, cuando no ideológicos en muchos de los casos, los que nos estén diciendo lo que tenemos que hacer o dejar de hacer. Si hay que olvidar o no nos correspondería a nosotros valorarlo. A ellos lo que creo que les corresponde precisamente sería pedir perdón por aquellos hechos”.

En *Crónicas da Galiza mártir* la penúltima intervención corresponde a Xavier Moreda, nieto de Constante Moreda Vázquez, fusilado en 1936.

Minuto 73. “Yo no tengo el retrato de mi abuelo como tantos otros y otras que intervienen en este documental. Muy a mi pesar, porque como sabemos los falangistas se encargaron, el fascismo se encargó de eliminar muchos documentos, de eliminar toda esa iconografía necesaria para la memoria. Lo que pretendo, lo que yo puedo hacer con mi presencia es dejar, prestar mi rostro, para todas las víctimas y para continuar hablando de la memoria, para continuar teniendo esa relación necesaria, para que continúen existiendo en nuestra memoria. Un genocidio terrible que como sabemos no fue en absoluto condenado por las instituciones durante muchísimos años; que continua impune. Yo quiero ser esa imagen que esté sobre ese muro de la memoria en lugar de mi abuelo”.

En *Tras un largo silencio* y en *O segredo da Frouxeira* hay un cruce constante de este tipo de intervenciones donde el pasado se hace presente. Los familiares hablan de la historia y hablan también de la repercusión de aquellos sucesos en la vida de sus familias y en la suya propia. Es una manera de hacer ver cómo la historia está viva y llega hasta nosotros. Frases del estilo de “que no vuelva más aquello... pero mis nietos que no pasen por aquello” / “¿reabrir heridas? ... no hay ese peligro... no hay deseo de venganza” / “no me parece correcto querer hoy castigar a nadie, ni llamar la atención a nadie, pero esclarecer la cosa sí”, “no pedimos venganza sino verdad, que los cuerpos salgan a la luz” / “se trata de saber la verdad de los hechos, porque seguramente muchas familias que hoy ni se saludan se van a abrazar”.

6.5. Expertos.

La aparición de entrevistas a expertos es una de las imágenes típicas de un documental histórico. En un momento dado aparece un historiador y explica algo. Esto sucede en el 65% de los documentales analizados (21 de los 32). Tras los testigos es el tipo de entrevistado más abundante. Se considera experto a toda persona que habla de lo que sabe profesionalmente: el historiador habla de historia, el abogado de asuntos jurídicos, el médico forense de los restos humanos, el fotógrafo de una fotografía, etc.

La entrevista a un experto es un recurso muy útil en un documental. Desde su posición de autoridad en una materia, el experto aporta credibilidad al documental y permite avanzar en el relato ya sea explicando algo o aportando datos. Desde el punto de vista de la realización el experto es un instrumento que se puede usar para relatar algo complejo, para ganar en solidez documental o para hacer más dinámica la narración de una etapa histórica al combinar varias formas de contar. La presencia de testigos conduce a los documentales hacia asuntos vivenciales, mientras que la presencia de expertos convierte los documentales en explicativos. Su preponderancia, abundancia de explicaciones, es eso que se critica en los documentales de que a veces parecen la mera unión de bustos parlantes.

En los documentales estudiados, la forma más normal de encontrarlos es verlos repartidos a lo largo de los minutos y rodeados de testigos. Los expertos se encargan de explicar los contextos históricos de lo que se está relatando. (*Castelao e os irmans da liberdade*, *Exilios*, *Crónicas da Galiza mártir*, *La maleta mexicana*, *Los héroes nunca mueren*)

Aunque, en general en el mundo documental, existe toda una variedad de expertos entrevistados, en los documentales históricos el número de historiadores es muy superior al resto de disciplinas. Santos Juliá, Paul Preston, Javier Tusell, J. Casanova, Hilari Ragner, Gabriel Jackson, Román Gubern, Dolors Marín, Carme Molinero, José M^a Caparrós y muchos otros intervienen en estos documentales dando sus puntos de vista y explicaciones. El experto entrevistado no es el asesor histórico que puede haber en un documental. El asesor histórico, cuando lo hay, comienza su labor mucho antes de empezar a grabar y puede hasta no ser entrevistado como pasa con Santos Juliá en *Noticias de una guerra*, donde, además, según su productor, Elías Querejeta, ayudó a

"subsana posibles fallos históricos, pero no influyó en el guion previo"²⁶⁸. Los historiadores que han sido entrevistados y aparecen en el documental son sin más expertos en la materia a los que se les busca y pregunta sobre temas concretos. Su presencia en un documental histórico es solo esa, es uno más entre los requeridos para participar y del que se precisa su posición de autoridad para aclarar o narrar algún detalle.

El tema de todos estos documentales es la Guerra Civil Española y sus consecuencias. Algo todavía presente en no pocas manifestaciones de la vida avanzada ya el siglo XXI. Llama la atención cómo algunos de estos expertos, de los que en teoría cabría esperar intervenciones más frías y asépticas que por lo menos las de los testigos y sus familiares, al responder a lo que se les pregunta dejan escapar sus emociones. Una muestra clara de cómo los hechos históricos en cuestión siguen influyendo en el presente. Los casos más llamativos son los de Gabriel Jackson y Ángel Viñas en *Ciudadano Negrín*. Al primero se le llega a quebrar la voz al hablar del presidente de la República y el segundo se indigna con algunos acontecimientos. Otro caso es el de un arqueólogo en *La maleta mexicana* que se interrumpe emocionado y termina su intervención entre balbuceos, mientras que antes y después salen familiares de los cadáveres que se van a recuperar que hablan con tranquilidad. El mismo tipo de intervenciones emocionales de expertos se dan en *Lorca, el mar deja de moverse* y en *Las maestras de la República*. Aunque sorprende menos en estos dos últimos documentales puesto que tienen un tono de homenaje que arrastra el carácter de varias intervenciones.

Las intervenciones de los historiadores van siendo complemento de lo que se dice de otra manera en la mayoría de las ocasiones. Casi nunca se deposita en ellas el peso del hilo conductor narrativo. Por ejemplo, en *Celuloide colectivo* y en *Rejas en la memoria* es la voz *over* la que conduce la narración, mientras que los historiadores van aclarando, ilustrando, ejemplificando, etc. lo que se va narrando.

En *Celuloide colectivo* se presenta el cine de la época y después se da paso a tres historiadores que aparecen con su nombre y el crédito de historiadores cinematográficos:

²⁶⁸ El País. 10 de enero de 2007.

José M^a Caparrós Lera: “El cine español nació prácticamente con la República. Antes era una industria artesanal.”

Roman Gubern: “Hay una serie de películas como *Morena Clara*, *La verbena de la Paloma*, *El marinero trabajador*, que se convierten en películas de éxito enorme. Incluso, en esa temporada, el cine español desbanca al cine americano, en las taquillas, nunca había ocurrido en la historia de España, nunca más volverá a ocurrir.

Julio Pérez Perucha: “Detrás hay una industria y esto quiere decir que hay trabajadores, trabajadores de los estudios, decoradores, carpinteros, eléctricos, técnicos de laboratorio, etcétera, etcétera. Gente vinculada a la industria de la producción, e incluso también a la industria de los laboratorios y el doblaje; y por otra parte gente vinculada a la industria de la exhibición. Entonces, sobre todo en Cataluña, casi todos estaban sindicados en la Confederación Nacional del Trabajo. Y voila. Y de ahí viene todo.

En *Rejas en la memoria* la voz *over* conduce todo el documental y da paso a numerosas entrevistas. Como ejemplo se vuelve a usar el momento que ya se citó al hablar de la locución en el capítulo del sonido, pero ahora añadiendo las intervenciones de los historiadores. Se advierte el tono distinto de cada parte y cómo los expertos certifican lo que dice el locutor, cada uno a su manera y con un tono distinto pero complementario:

Locutor: “Hay viejos que dicen que este país necesita recuperar su memoria histórica. Una memoria que solo pervive en su recuerdo y en infinidad de documentos ocultos durante décadas”.

Carme Molinero. Historiadora: “En este momento, disponemos de unas fuentes nuevas, ciertamente, de una gran relevancia, que es la documentación oficial vinculada a la represión. Básicamente archivos militares y ministerio de justicia”.

Locutor: “Dicen que las historias aguardan aletargadas en las estanterías del pasado”.

Santos Juliá. Historiador: “Ellos han dejado ahí todos los papeles. Es un papel muy malo, que se está gastando, que está rompiéndose, que se te queda en las manos cuando... abres un expediente que ha estado, bueno, conservado en malas condiciones y muchas veces el papel ya se rompe, pero está ahí”.

El documental que utiliza mayor número de expertos que no son historiadores es *La sombra del iceberg*. Al tratarse de una investigación requiere la intervención de

diversos profesionales que dan su opinión (forense, geodesta, fotógrafo...). En *Tras un largo silencio* aparecen médicos forenses y arqueólogos antropólogos.

6.6. Autoridades polivalentes.

Más allá de los verdaderos expertos aparecen las autoridades polivalentes. Es un tipo de figura muy común en los medios de comunicación, televisión, radios y revistas, y básicamente consiste en que las personas famosas gozan de una consideración social gracias a la cual se les tiene en cuenta, se les pregunta sobre múltiples temas y se les escucha. Actores y cantantes, artistas, algún político, escritores famosos, pueden hablar de asuntos muy diversos y su voz encuentra eco. Junto a las personas verdaderamente famosas aparecen otras que, por su profesión, también se considera que son gente que está posibilitada para dar su opinión sobre variados temas: directores de cine, escritores y periodistas. Los periodistas son un caso especial pues hay ocasiones en que sí son verdaderos expertos en un tema. Por ejemplo, el periodista Isaías Lafuente es entrevistado en *Rejas en la memoria* para hablar de los presos políticos de la postguerra porque ha escrito un libro sobre este tema, *Esclavos por la patria: la explotación de los presos bajo el franquismo*, y en esto se le puede considerar un experto. Hay otros casos, como dos periodistas, corresponsales de guerra, entrevistados en *Los héroes nunca mueren*, que simplemente rellenan y adornan un poco más el documental.

Las autoridades polivalentes aparecen en mucha menor medida que los expertos, pero están presentes en 12 de los 32 documentales que tiene entrevistas, lo cual supone un 37%. El contenido de este tipo de entrevistas siempre gira alrededor de lo que se podrían denominar consideraciones morales, reivindicativas o poéticas. Nunca aportan documentación y nunca tratan de dar una explicación histórica. No se les pide. Son intervenciones meramente narrativas que se añaden al relato en aspectos complementarios al tema histórico. Como un documental es siempre una narración, este tipo de entrevistados encuentran un buen acomodo y facilitan el desarrollo del documental.

La presencia de este tipo de entrevistas dentro de un documental siempre es pequeña, oscila entre una y tres intervenciones breves. Esto es así en once de los doce documentales, puesto que, en *Lorca, el mar deja de moverse*, el poeta y flamencólogo Félix Grande interviene trece veces. Su abundante presencia se justifica por un cierto paralelismo personal con Lorca y por haber escrito el libro *García Lorca y el flamenco*. Todas sus intervenciones tienen un contenido emocional alto. En definitiva, las autoridades polivalentes no tienen una presencia mayoritaria, pero sí significativa, son un

instrumento más para construir un documental histórico, aunque su uso dentro de cada documental es bastante prudente. Constituyen un buen complemento narrativo si hay una buena base histórica.

Las autoridades polivalentes, paradójicamente, tienen más libertad para hablar, emitir juicios y hacer afirmaciones que los expertos, testigos y protagonistas, siempre más sujetos a lo que saben o vivieron con certeza. Desde este punto de vista, la aparición de un experto de este tipo, además de que con su presencia aumenta la importancia e incluso la influencia de un documental, viene muy bien para aligerar el relato y darle una nueva dimensión más allá de la únicamente histórica.

La actriz norteamericana Susan Sarandon aparece entrevistada tres veces en *Hollywood contra Franco*. Al principio, en medio y al final. Las dos primeras veces habla genéricamente del tema y en la tercera da consejos.

Minuto 5: “La gente de la Brigada Abraham Lincoln... no sé cuántos siguen vivos aún... pero he tenido la suerte de poder hablar con alguno de ellos. Y no hay nada que te dé mayor esperanza que ver a gente que actúa según sus principios éticos.”

Minuto 30: “Había una democracia en peligro... un claro indicio de fascismo... y esos idealistas que fueron a ayudar a cambiar las cosas, creyendo que EE.UU. iría detrás de ellos, les apoyaría... pero les dejaron solos. Pero ellos no abandonaron la Buena Lucha.”

Minuto 83: “Creo que tuve suerte cumpliendo mi mayoría de edad a finales de los años 60 y principios de los 70, cuando las cosas estaban mucho más claras. Había fotografías de Vietnam... en televisión veías lo que sucedía en el sur del país... con los afroamericanos, el voto y todo eso. Si eras joven y tenías dos dedos de frente, y eras un idealista... Vietnam se terminó y fue posible cambiar las cosas. Además de sexo, drogas y rock and roll, existía también un idealismo que era práctico. // El regalo para la gente es animarla a protagonizar sus propias vidas. Quieres explicarles el mayor número de historias sobre gente valiente que valora la verdad. Y alentarlos a no mentir en sus propias vidas. Aunque sea a pequeña escala... no es necesario que sea un posicionamiento muy serio. No se trata de ser Juana de Arco; puede ser algo pequeño. Pero es importante tener el sentido de tu poder personal... de tu propia verdad.”

El bailar Rafael Amargo aparece en *Lorca, el mar deja de moverse* y es presentado por el locutor como una persona que se identifica con García Lorca. Un poco

antes de ser entrevistado para este documental había montado un espectáculo a partir de *Poeta en Nueva York*.

Minuto 16: “Yo con él me identifico muchísimo como persona. Yo monté *Poeta en Nueva York* porque yo habiendo nacido y habiéndome criado donde mismo él, habiendo tenido la misma educación, habiendo sufrido las mismas cosas, porque también digo en un pueblo, como del que él habla, un pueblo de gente de campo de la vega de Granada, que quiero ser artista, también, muchos años después, pero sufrí lo mismo que él sufrió ¿no?”

Minuto 19: “Yo también de pequeño me cogía mi bicicleta y me escapaba a la fuente de la Teja, que era donde él escribía su libro, y yo me iba allí a leer lo que él había escrito años después ¿no?. Es decir, yo creo que, por eso, gente erudita cuando se habla de Lorca, que en Granada me han conocido a mí de pequeño, por eso me pusieron lo de Amargo, porque yo nunca he sido... si Federico si levantara la cabeza sería ese Amargo, ese personaje que él describe ¿no?, que me parecía como él lo describía.”

En el documental *La maleta mexicana* hay otros dos buenos ejemplos de autoridades polivalentes que hablan con una libertad poética que en otros resultaría extraña. El documental trata sobre una serie de negativos de Robert Capa que se creyeron desaparecidos durante décadas pero que fueron recuperados en 1995. En primer lugar, se transcriben algunas de las intervenciones del escritor mexicano Juan Villoro y, en segundo lugar, del actor hispano argentino Juan Diego Botto.

Juan Villoro: “(Las fotos) Cayeron en manos de este general, complejo, picaresco, descuidado, que las arrumbó en un desván, como una metáfora adicional de lo que puede ser la función del olvido en medio de la memoria. // Si este fuera un cuento de hadas, una historia para niños, podríamos decir que durante mucho tiempo los negativos no querían ser encontrados, los negativos se estaban escondiendo y no querían que nadie los hallara.”

Juan Diego Botto: “(La memoria) Es como tu maleta. Algún día la encuentras, y una vez que la encuentras y esas fotografías salen, no se pueden volver a cerrar.”

En *Los otros Guernicas* son dos escritores, Isabelo Herreros y Almudena Grandes, los que en el tramo final se “encargan” de emitir un juicio y una enseñanza.

Minuto 62. Almudena Grandes: “Y realmente la sociedad civil no tendría que estar haciéndole los deberes al estado.”

Isabelo Herreros: “Pero no hay una voluntad política de... del Gobierno en pleno, del Estado español en pleno de realizar esa labor.”

Almudena Grandes: “El Estado español todavía no ha asumido como obligación la recuperación de la memoria y sobre todo yo creo que la reparación que implica esa recuperación de la memoria.”

6.7. Actuales.

Como se ha indicado, las denominadas entrevistas Actuales son las entrevistas hechas a gente anónima. Personas cualesquiera y que son tratadas como tales porque no se les pone, en ninguno de los casos, un crédito con su nombre. Son entrevistas que se realizan para demostrar visiblemente alguna tesis del documental. No tienen un valor documental histórico sino demostrativo de la verdad de un planteamiento que defiende el documental. En los documentales estudiados son una manera de hacer ver el olvido en el que han caído algunos temas y, por tanto, la necesidad de hacer cosas como los documentales que se ven.

Estas entrevistas solo se han hecho en cinco documentales. Especialmente: *Ezkaba, la gran fuga de las cárceles franquistas*, *Los héroes nunca mueren* y *Los otros Guernicas. Los perdedores y La maleta mexicana* incluyen también este tipo de entrevistas, pero en menor número.

En *Ezkaba, la gran fuga de las cárceles franquistas* el documental comienza haciendo una batería de 10 entrevistas a gente muy variopinta preguntando si saben algo de “Ezkaba”. Solo una persona tiene una ligera idea de qué puede ser. Queda demostrado así que es un tema caído en el olvido y el documental parte desde ahí. El final del documental recoge ese olvido y organiza una secuencia en la que se reclama la recuperación de la memoria. Si bien por la mitad del documental se ha visto cómo, a finales de los años 70, se recobraron los cuerpos de las fosas comunes, se les homenajeó y se les dio un entierro multitudinario.

Al final del documental *Los otros Guernicas* es cuando se realizan las entrevistas actuales. En este caso se hacen a cerca de veinte estudiantes de la universidad de Santander. Casi en su totalidad desconocen quién es Luis Quintanilla. El documental demuestra así el olvido en el que ha caído el legado cultural y político de la Segunda República para las nuevas generaciones.

En *Los héroes nunca mueren* se simula una clase de historia para adolescentes. Aquí el uso de estas entrevistas es más pedagógico que demostrativo. Al principio del documental el profesor va haciendo preguntas (Genérica: ¿Qué es lo común a todas las guerras? Concreta: ¿qué pudo mover a Taino y los trabajadores a defender la República?) Los adolescentes opinan de la guerra y sus fotos. Al final del documental vuelve a

aparecer la misma aula. Ahora de lo que se habla es de conclusiones: que hay que luchar, los del 36 lucharon, tener ideología... El profesor concluye que todos eran Tainos y defendían las libertades de la República.

La maleta mexicana, en el minuto seis, hace cuatro entrevistas a gente joven. Queda claro el silencio y el ocultamiento en el que han quedado durante décadas los temas de la Guerra Civil.

Los perdedores incluye una única entrevista. En este caso se pone el nombre: Bashir Castiñeira. Habla del cementerio musulmán cercano a la Alhambra, dice que están discriminados y hace una serie de reclamaciones. En el fondo, la presencia de esta entrevista es un ejemplo más de la extraña mezcolanza en la que cae este documental.

En definitiva, las entrevistas constituyen un recurso principal de los documentales históricos y abarcan muchos minutos dentro de cada uno de ellos. Su valor documental es muy alto y en los trabajos que tratan el siglo XX las entrevistas a protagonistas y testigos son una fuente primaria que permite organizar muchos trabajos. Llama también la atención cómo a través de las entrevistas, pero especialmente las hechas a familiares y amigos, las de autoridades polivalentes e incluso las entrevistas a expertos, se refleja muy bien el peso del presente en la interpretación del pasado. Al valor como documento de las entrevistas se unen la utilidad narrativa y, en algunos casos, la función emocional. Estas tres dimensiones unidas logran satisfacer las necesidades intrínsecas del relato documental histórico.

7. ELEMENTOS EMOCIONALES, METAFÓRICOS Y SIMBÓLICOS.

7.1. La emoción.

7.2. Secuencias emocionales.

7.3. Metáforas y simbólicos.

7.4. Aproximación a una definición de metáfora y símbolo audiovisual.

7.1. La emoción.

Escribe Nichols que los documentales “se basan en la evidencia, pero no son documentos en sí mismos”, que “las películas y vídeos documentales hablan del mundo histórico en maneras cuyo objetivo es conmovernos o persuadirnos”, y que “las técnicas retóricas son cruciales” para esto.²⁶⁹

Como cualquier forma de comunicación, los documentales contienen tres dimensiones en torno a las cuales articulan sus contenidos: informativa, espectacular o de entretenimiento y persuasiva²⁷⁰. Si el objetivo es persuadir, se podría pensar que no haría falta la emoción y bastaría con una exposición convincente de datos y argumentaciones. Sin embargo, al estar hablando de documental, y por lo tanto de lenguaje audiovisual, la emoción termina estando también presente. Además, en la persuasión, sea cual sea el medio empleado, los argumentos emocionales se manifiestan como los más eficaces. Si el objetivo es conmover, la emoción entra de lleno en la exposición documental.

El hecho de partir desde la imagen sitúa ya al mensaje dentro de un territorio emocional. Aunque existen imágenes con potenciales impactos emocionales superiores a otras -las imágenes de muertos o de sufrimiento siempre golpean más-, todas las imágenes contribuyen a generar reacciones anímicas. Pero en un documental la clave está en la

²⁶⁹ Nichols, Bill. *Introducción al documental*, Editorial Universidad nacional Autónoma de México. México 2013, página 142.

²⁷⁰ Montero, Julio y Rueda, José Carlos. *Introducción a la Historia de la Comunicación Social*. Ariel Comunicación. Barcelona 2001. Pp 33-38.

manera de presentar y organizar las imágenes y no tanto en el contenido propio de cada una, puesto que en un documental no hay imágenes aisladas ni mudas. Lo que aquí interesa es observar las distintas maneras de construir momentos emocionales en los documentales, momentos deliberadamente editados para lograr transmitir alegría, tristeza, gratitud, enfado por una injusticia, admiración o indignación.

En este caso el sonido se convierte en un complemento nuclear e imprescindible de la imagen. No hay imágenes mudas, aunque se acompañen de silencio mientras se proyectan en pantalla. Lo que se dice -por un entrevistado, por un locutor o por una voz ficcionada-; lo que se oye de sonido ambiente y, especialmente, la música empleada, adquieren tanto peso como la imagen que se usa para crear la emoción en un documental.

Los documentales se enfrentan al problema de la creación de la emoción con muchas más dificultades que las películas de ficción. En primer lugar, y principalmente, los documentales no pueden apoyarse en una historia dramática ni en los conflictos de unos personajes. La segunda dificultad es que los documentales habitualmente transmiten mucha información. La emoción aparece primordialmente en las historias personales y nunca en las estadísticas, las fechas y los datos. Se puede decir incluso que en una narración la información mata la emoción. El documental *Lorca, el mar deja de moverse* se centra especialmente en los últimos días de vida del poeta granadino. Un tema con un enorme potencial emocional. Sin embargo, en pocas ocasiones consigue traspasar el umbral de la información. Llega incluso a presentar un diagrama en pantalla para aclarar las relaciones y los parentescos entre las distintas personas que se están citando (Valdés, Roldán, Trescastro, Capitán Fernández, Ruiz Alonso). Se trata de un momento con una rica y minuciosa información, pero con nula capacidad emocional.

Se localizan cuatro maneras de lograr hacer aparecer la emoción en un documental: las entrevistas, el uso de algunos recursos dramáticos, las secuencias emocionales y las metáforas y los símbolos. Los temas de los documentales, el asunto del que tratan, no son de por sí emocionantes salvo para el espectador que tenga un vínculo directo con el tema. Un tema no genera emociones, la emoción en un documental se genera mediante una construcción y, para eso, repitiendo la cita anterior, “las técnicas retóricas son cruciales”.

Las entrevistas a protagonistas, testigos y familiares pueden tener momentos de gran intensidad emocional²⁷¹. No es infrecuente encontrar intervenciones donde al entrevistado se le entrecorta la voz o incluso llora, en definitiva, se emociona. El uso de esos momentos puede aumentar el nivel emocional del relato. En el documental *Buscando el paraíso* se entrevistó a la hija de Dolores Ibarruri, Pasionaria, para que hablase de un miembro del Comité Central del Partido Comunista al que ella había conocido en el exilio. Para la entrevista se había conseguido un texto escrito por su madre, en el que hablaba de esa persona, y que ella no conocía. Se le pidió que lo leyera, por primera vez, en voz alta y ante la cámara. Sucedió lo que se esperaba: la hija al leerlo se emocionó y esa lectura constituye un muy buen momento del documental. En este mismo documental se incluyó la intervención de un aviador republicano de dos minutos de duración. El resto de cortes de entrevistas del documental no supera ninguno los treinta segundos. Sin embargo, se incluyó íntegra la entrevista del aviador por su alto contenido emocional. Habla de un suceso personal en el que decidió jugarse la vida en el aire, a pesar de que la guerra estaba perdida, para proteger a las tropas que se retiraban a Francia. La manera de contar este suceso hace que dos minutos se conviertan en menos de treinta segundos a pesar, incluso, de no estar adornado con ninguna otra imagen.

Las entrevistas representan, por tanto, momentos donde puede aparecer la emoción en un documental. Pero esta emoción es más encontrada que construida, aunque, como se ha visto en *Buscando el paraíso*, puede provocarse. En las entrevistas en profundidad realizadas a los distintos directores queda claro que las entrevistas con buenos momentos emocionales resultan más bien escasas. Sucede pocas veces que alguien siga emocionándose por algo ocurrido varias décadas antes. En cualquier caso, si se tiene la suerte de que, durante una entrevista, aparezca la emoción, se utiliza y se integra, si conviene, dentro del transcurso del documental. La decisión narrativa consiste en acompañar el fragmento de entrevista, ya sea preparando o continuando, el momento emocional que el entrevistado proporciona.

Los documentales con estrategias narrativas de predominio de la trama y, sobre todo, de predominio del personaje pueden emplear algunos recursos dramáticos para generar la emoción. En los documentales sobre acontecimientos contemporáneos, en los

²⁷¹ Como se ha visto anteriormente también puede haber expertos que hablen con cierta carga emocional, pero es algo muy raro.

que se lleva a cabo el seguimiento en directo del desarrollo de algún suceso, es posible hacer un montaje en el que se vea, por ejemplo, el cumplimiento del deseo de un personaje. Por ejemplo, en el documental *Esto es ritmo*²⁷² se cuenta una experiencia de la Orquesta Filarmónica de Berlín con adolescentes alemanes. Se trata de que 250 estudiantes de los institutos de la capital de Alemania ejecuten una danza mientras la orquesta interpreta *La consagración de la primavera* de Igor Stravinsky. El documental se centra en unos pocos adolescentes con el fin de relatar, a través de ellos, los varios meses de trabajo. Un estudiante negro, huérfano, cuenta en una entrevista que participa en esta experiencia para superar con el baile los muchos problemas a los que se enfrenta en su vida. Otro, un joven alemán, plantea su participación como una manera de vencer su timidez. Ambos consiguen bailar y actuar. El cumplimiento de una ilusión, alcanzar una meta deseada, transmite emoción. Básicamente se ha presentado un personaje, se le ha marcado un deseo, se le ha visto esforzarse y... triunfar al actuar en la gala final.

El personaje histórico no permite asistir a la realidad del momento en el que suceden los acontecimientos. La construcción dramática del personaje histórico es más complicada y por tanto se recurre a dramatizaciones para acercarse a los momentos emocionales. Aun así, es inevitable ver lo que se presenta como algo ya sucedido y no como algo que está sucediendo en presente, delante de los ojos del espectador, como sí pasa en las historias de ficción.

En los documentales *Azaña*, *Camaradas*, *El campo de Argelers*, *Mirando al cielo*, *Ciudadano Negrín*, *Vivir de pie*, *las guerras de Cipriano Mera* y *Castillo de Olite* se incluyen tratamientos de personajes con componentes emocionales. Deseos y cumplimiento o no de esos deseos e ilusiones. *Mirando al cielo* es un ejemplo paradigmático del manejo de recursos de la ficción en un documental. Para lo que aquí interesa la clave dramática está en la creación del personaje del piloto italiano, ahora anciano, que visita Barcelona para dar una conferencia tras haber visitado Barcelona, desde el aire, en 1937. Este personaje creado permite manejar la culpa, el arrepentimiento, el perdón, el dolor... por los bombardeos que llevó a cabo. El director del documental, Jesús Garay, cuenta que los pilotos italianos reales localizados, no manifestaban ninguno de estos sentimientos, simplemente se consideraban soldados que cumplieron órdenes y

²⁷² Grube, Thomas y Sánchez Lansch, Enrique. *Esto es ritmo*. Alemania 2004.

que bombardearon objetivos militares. El piloto italiano creado permite tomarse las licencias de la ficción y hacerlo sensible para manifestar la culpabilidad y el dolor causado. Representa el vehículo para la emoción en el documental. El otro gran elemento emocional de esta película es la subtrama de la madre del escritor Goytisolo donde también se mezclan los dos planos de realidad y ficción. La muerte de la madre personifica los miles de muertos que pasan así de ser una cifra a encarnarse en una persona con nombres y apellidos que es recordada por su hijo. La información se ha convertido así en emoción.

Las secuencias emocionales y la creación o aplicación de metáforas y símbolos constituyen las dos maneras propias y características de los documentales para generar momentos emocionales. Son tiempos creados y contruidos deliberadamente en la edición. Las secuencias emocionales suponen montajes en los que se deja de dar información. Se detiene el avance de la historia para transmitir algún tipo de sensación anímica. Básicamente conforman secuencias compuestas por imagen y música y en las que si aparece algún tipo de voz nunca incluye información. Son secuencias breves, raramente superan el minuto de duración.

Las metáforas y los símbolos permiten hacer una narración donde entran componentes más allá de lo literal. Constituyen un elemento característico del documental frente a otros géneros apegados a la realidad como el reportaje. Es distinto manejar conceptos e ideas sin más (amor, ilusión, revolución, guerra, familia, olvido, etc.) que expresarlos a través de metáforas donde el concepto encuentra una lectura que puede enriquecer el entendimiento de lo que se cuenta o convertirlo unas veces en algo más grande y otras en algo más personal. La metáfora añade un punto emocional a la expresión de las ideas.

El director de *Vivir de pie, las guerras de Cipriano Mera* narra la vida de este dirigente anarquista, pero yendo más allá de la enumeración de hechos, fechas y sucesos. Valentí Figueres quería transmitir el entusiasmo anarquista, el sacrificio vital por unas ideas, la derrota... y no solo contar una cronología de acontecimientos. La manera de realizarlo fue optar por la permanente creación de metáforas a lo largo del metraje del documental. Tanto él como su equipo entendieron que podía ser la forma de acercarse a la vida y el compromiso anarquista y llegar a percibir lo que pudieron sentir esas personas.

Un 86,11% de los documentales que se han analizado opta por incluir secuencias emocionales (Tabla 7). Solo cinco documentales no usan este recurso. Este tipo de secuencias son la manera principal que tienen los documentales para adentrarse en el territorio emocional, como se ha señalado, y tratar de transmitir al espectador los sentimientos de unas personas o de un tiempo histórico. Los símbolos y metáforas aparecen menos, solo en un 61'11%. Aunque la cifra podría aumentar pues, como se verá, *Azaña* y *La guerrilla de la memoria* podrían contemplarse como que sí usan estos elementos por el pretendido final simbólico que tienen. Casi todos los símbolos y metáforas ocupan muy poco tiempo en pantalla. Representan más un buen recurso que algo que pueda organizar y mantener un relato histórico (Salvo en *Vivir de pie, las guerras de Cipriano Mera*).

En cualquier caso, en los documentales siempre resulta escaso el tiempo dedicado a la emoción en comparación con el total de su duración. En el caso de los documentales históricos este porcentaje se incrementa por su apego a la realidad. Tratan un tema que exigen aportar abundante información y documentación. Esto hace que sea escaso el número y la complejidad de los elementos emocionales, metáforas y símbolos. A pesar de ello, constituyen las herramientas, de que disponen los documentales para construir la emoción y transitar por ella, y hacerla así presente en sus historias.

Tabla 7. Presencia de secuencias emocionales, símbolos y metáforas en los documentales sobre la Guerra Civil analizados.

1	TITULO DEL DOCUMENTAL	Secuencia emocional	Símbolo-metáfora
2	40 años y un día.	SI	NO
3	Amaren	SI	SI
4	Azaña	SI	NO
5	Camaradas	SI	SI
6	Castelao	SI	SI
7	Castillo de Olite	SI	SI
8	Celuloide colectivo.	SI	NO
9	Ciudadano Negrín.	SI	SI
10	Crónicas da Galiza martir.	SI	SI
11	El campo de Argelers	SI	SI
12	El honor de las Injurias	SI	SI
13	Exilios	SI	SI
14	Ezkaba	SI	SI
15	Hollywood contra Franco	SI	NO
16	La guerra cotidiana	SI	NO
17	La guerrilla de la memoria.	SI	NO
18	La maleta mexicana	NO	SI
19	La sombra del iceberg.	SI	SI
20	Las cajas españolas	SI	NO
21	L'escaezu	SI	SI
22	Lorca, el mar deja de moverse.	SI	SI
23	Los héroes nunca mueren	SI	SI
24	Los niños de Rusia	SI	NO
25	Los otros guernicas	NO	NO
26	Los perdedores.	NO	SI
27	Maestras de la República	SI	NO
28	Matar a Franco	SI	NO
29	Memorias rotas	SI	NO
30	Mirando al cielo	SI	SI
31	Mujeres en pie de guerra	SI	NO
32	Noticias de una guerra.	SI	SI
33	O segredo da Frouxeira.	SI	NO
34	Palabras de piel	SI	SI
35	Rejas en la memoria	NO	SI
36	Tras un largo silencio	NO	SI
37	Vivir de pie	SI	SI
38	SI	31	22
39	NO	5	14
40	TOTAL	36	36
41	% SI	86,11	61,11
42	% NO	13,89	38,89

Fuente: Elaboración propia

7.2. Secuencias emocionales.

Como ya se ha explicado, las secuencias emocionales son montajes con los que se intenta crear directamente una cierta conmoción, afectar al ánimo del espectador. En estas secuencias no existe información, o no resulta relevante, y la historia, en el sentido del avance de los acontecimientos, se detiene. La secuencia emocional es el principal recurso, la principal arma, que tienen los documentales para lograr lo que las historias de ficción consiguen principalmente a través de las historias dramáticas de sus personajes. El documental histórico con la secuencia emocional no aporta un nuevo dato, un nuevo documento, sino que intenta adentrarse y transmitir los sentimientos de algunas personas o de una época. Es otra manera de hacer “avanzar” la historia. Es lo que al hablar del lenguaje audiovisual se llama la lógica emocional frente a la narración con una lógica racional en la que se exponen hechos relacionados por diversos motivos. En la secuencia emocional se trata de transmitir el dolor, la soledad, la injusticia, el miedo, etc. de las diversas situaciones históricas que se cuentan.

Algunas de estas secuencias usan efectos de sonido y otras incluyen alguna voz (un poema, lectura de cartas, etc.), pero básicamente se juega con la imagen y la música. La mayoría de estas secuencias no superan el minuto de duración.

Se pueden distinguir tres tipos de secuencias emocionales:

- a. Emoción dramática: vinculada al conflicto del personaje o a la misión que tiene que cumplir.
- b. Emoción temática: la secuencia emocional se centra en algún asunto del tema que se está contando. Puede incluir un mínimo de información.
- c. Homenajes: montaje que rinde tributo a una o unas personas.

Antes de analizar cada uno de estos tipos de secuencias hay que señalar que también se han encontrado dos montajes paralelos en los que indudablemente hay un contenido emocional buscado. No se engloban en el grupo de secuencias emocionales pues en estos montajes se continúa proporcionando información. El montaje paralelo permite transmitir una idea nueva, una impresión, que se añade al relato de los hechos.

En el minuto 85 del documental *Vivir de pie, las guerras de Cipriano Mera*, por ejemplo, se combina una procesión de Semana Santa con un fusilamiento en seis planos:

A 1. Procesión de Semana Santa.

B 1. Fusilamiento.

A 2. Procesión.

B 2. Fusilado muerto.

A 3. Procesión.

B 3. Nuevo fusilado muerto.

Mientras se observa este montaje paralelo el locutor dice: “Era la España más tenebrosa que Cipriano había conocido. La única forma de vivir de pie era en la cárcel o ante el paredón.”. La duración del montaje es de quince segundos. En el montaje queda claro que hay una España católica y tenebrosa que mata a otra España... mientras Cipriano resiste.

El segundo montaje paralelo está en el minuto 57 de *Ezkaba, la gran fuga de las cárceles franquistas*. Aquí se hace una gran secuencia de tres minutos construida entre la boda del Príncipe de Asturias y Doña Letizia y un homenaje a los presos de Ezkaba. Hay seis cambios y varios planos dentro de cada momento.

A1. Rótulo: 22 de mayo de 2004. Madrid 11:00 h. Voz de la televisión narrando la llegada de invitados a la boda del Príncipe de Asturias y Doña Letizia. La cámara graba lo que se ve de la boda en un televisor.

B1. Rótulo: Ezkaba, 17:00 h. Gente mayor que llega a Ezkaba.

A2. Invitados a la boda. Se comenta que están los líderes sindicales, pero sin chaqué.

B2. Corrillos de gente en Ezkaba hablando de los antepasados que estuvieron presos allí.

A3. Invitados a la boda. Sonido de campanas de la catedral de la Almudena.

B3. Ezkaba. El sonido de campanas sigue oyéndose. Plano de cuatro ancianos que estuvieron presos. Banderas republicanas. Voz de un entrevistado que habla del miedo que pasó estando preso, “yo he sentido siempre miedo”.

En este montaje hay dos situaciones coincidentes en el día que se contraponen. Sería como una España oficial que ignora o que vive al margen de los hechos de la historia que algunos sí recuerdan y homenajean. El plano final de las flores con las que se ha hecho el homenaje a los presos termina de cerrar la secuencia y permite al documental dar paso a una batería de entrevistas que reclaman memoria, justicia y reparación.

Sin las imágenes de la procesión de Semana Santa y sin los momentos de la boda de los entonces príncipes solo habría un fragmento más de documental: Cipriano tiene ante sí un futuro incierto y los familiares homenajean a sus antepasados presos. Estos montajes paralelos temáticos permiten añadir una idea emocional en medio del relato. Se pueden considerar una forma peculiar de secuencia emocional.

Las secuencias con emoción dramática se consiguen en los documentales donde hay un personaje que las hace posibles o una acción dramática que les sirve de base.

Buenos ejemplos de secuencias con emoción dramática vinculada al personaje son las siguientes:

Amaren ideia: Apenas 30 segundos de imagen de archivo y música para contar la pérdida de la esposa de un entrevistado que enfermó de Alzheimer. A los 10 segundos se oye al esposo lamentar la dureza de la enfermedad.

Azaña más que secuencias emocionales tiene breves escenas del personaje: Azaña en silencio y en soledad. Son escenas típicas de una película de ficción donde se manifiesta en silencio el conflicto del personaje.

Camaradas incluye secuencias emocionales de diversos tipos. Las más importantes son las que se editan para contar la historia del protagonista. En el minuto 31 “llegada a Barcelona”, mezcla de simulación, documento real, fotos archivo y grabación actual: el protagonista mira el mar en primer plano. Dura 30 segundos. En el minuto 32 “la detención” en 15 segundos. En el 34 “la tortura” en 20 segundos con una simulación. En el 63 un “momento familiar feliz” con fotos reales y simuladas junto con la incorporación de sonido de risas de niños, dura 25

segundos. En el minuto 66 se mezclan la voz simulada con la voz auténtica del protagonista. Y el final exacto es una secuencia puramente emocional (Canto de los pájaros-final de vida-exilio-recuerdos-mar...) y se añade la voz real del personaje que lamenta la separación familiar que le tocó vivir.

Ciudadano Negrín crea una secuencia emocional con el texto de un discurso real de Negrín a las tropas junto con fotos de época con el mismo motivo. A la imagen y la voz se añade el sonido de una campana y la música que se terminan quedando como único sonido durante 12 segundos más.

Hay que añadir aquí las secuencias de *Mirando al cielo* que fueron comentadas anteriormente y una secuencia emocional de *Mujeres en pie de guerra* por la peculiaridad de estar vinculada al personaje-directora del documental.

Ejemplos de secuencias con emoción dramática vinculadas a la acción en los documentales analizados son las siguientes:

Castillo de Olete: durante 10 segundos un corneta toca el himno de Riego al arriar bandera republicana. Cerca del final el hundimiento definitivo del barco y los ahogados se cuenta con imagen y música en 27 segundos. La imagen en las dos secuencias es de dibujos animados.

En *El campo de Argelers* este tipo de secuencias aparecen avanzado el documental cuando ya la historia tiene suficiente peso. En el minuto 75 el contenido son los mutilados, se hace con imagen de archivo y música de *Carmen* de Bizet, dura 39 segundos. En el minuto 80 el tema es la muerte de niños, se hace con una simulación y se incorpora el sonido de lloros, dura 40 segundos. Y en el minuto 84, durante 45 segundos, se hace la secuencia simulada de la protesta de mujeres.

Ciudadano Negrín cuenta el paso de la frontera a Francia al finalizar la guerra en una secuencia de un minuto y medio de imagen de archivo y música.

El fusilamiento que se investiga en *O segredo da Frouxeira* se cuenta en el minuto 33 en una secuencia de casi un minuto con imagen simulada y sonido ambiente, al que se incorpora música en los últimos diez segundos tras los disparos.

Una secuencia emocional temática que se incluye en varios documentales es la que incorpora lectura de cartas auténticas de la época. Esto sucede en *L'escaezu, recuerdos del 37* y en *Ezkaba, la gran fuga de las cárceles franquistas*, pero no logran alcanzar el tono emocional necesario tal vez porque se intenta que el contenido sea lo que se dice y no lo que se ve. La mejor secuencia de este estilo aparece en *40 años y un día*: en el minuto 9, con la imagen de archivo de niños visitando a presos y música, y durante 45 segundos, se oyen breves fragmentos de varias cartas mientras se pueden leer los nombres de los autores: Carta autógrafa “Pedro Luis Gálvez. Porlier 1940”, “Carlos Lerma. S. Miguel de los Reyes 1939”, “Vicente Moliner. Castellón 1940”.

Una secuencia temática de la que se suele esperar mucho y ofrece poco, es la que añade a la imagen y la música la lectura de un poema. *Lorca, el mar deja de moverse* utiliza este recurso y también, brevemente, *Mirando al cielo*. Son secuencias emocionales que no acaban de funcionar. Tal vez sea porque la imagen, siempre concreta, arrebató a la poesía su poder metafórico, ensoñador o vivencial. Sin embargo, una secuencia temática que funciona muy bien es la que se construye con algo tan concreto como las caras de personas diversas. Esto sucede en *La guerrilla de la memoria* y *El honor de las Injurias*. Lo peculiar es que en la primera la secuencia transcurre casi en silencio y en la segunda solo se oyen disparos. Esta misma secuencia se monta en *Camaradas*, pero durante solo 15 segundos. Las caras de seres humanos, los poseedores de las historias, resultan eficaces²⁷³.

Algunos documentales recurren a este tipo de secuencias emocionales para cerrar la película en su último minuto o para dar comienzo a la secuencia final. Estos montajes situados al final suelen incorporar también algún tipo de contenido simbólico. Ejemplos de esta forma de proceder se observa en *Mirando al cielo*, *Camaradas*, *Celuloide colectivo*, *Memorias rotas*, *Noticias de una guerra*, *Las cajas españolas* y *El honor de la Injurias*. Cualquiera de estas secuencias finales muestra cómo al terminar un documental histórico se tienen suficientes elementos para organizar una narración con un alto contenido emotivo. *Memorias rotas* lo hace en tres partes: en primer lugar 20 segundos de los paisajes donde ha sucedido la historia con música; en segundo lugar, el momento

²⁷³ Se cuenta que John Ford, tras llegar al desierto de Arizona para filmar una de sus películas, respondió a uno de sus ayudantes que no veía nada interesante delante de sus ojos, que allí iban a filmar el mejor paisaje: el rostro humano.

del nuevo entierro-homenaje durante un minuto y cuarenta segundos con sonido ambiente y música que se mete en la tercera parte: cincuenta segundos de fotos de los protagonistas. *Noticias de una guerra*, tras la lectura del último parte de guerra, inicia la secuencia final en la que ya no se dice nada y solo se ve durante dos minutos y medio cómo los civiles cruzan la frontera a Francia. El último plano corresponde a un niño: se aprovecha un movimiento de labios para decir “¿Cuándo volveremos?” y fundir a negro.

La estrategia narrativa de investigación de *La sombra del iceberg* le permite elaborar diversas secuencias a lo largo del documental para mantener el tono de intriga, búsqueda y expectativas. *Los niños de Rusia*, con una estrategia narrativa de discurso oral, rompe los diversos bloques de entrevistas con secuencias emocionales. Una buena planificación del documental le permite disponer de imágenes de archivo españolas y rusas, grabaciones actuales, documentos y fotografías aportadas por los entrevistados.

El honor de la Injurias merece un comentario aparte por los múltiples recursos que utiliza y su libertad compositiva. Se comentan las secuencias emocionales más destacadas.

Épica. En el minuto 42 la secuencia emocional sirve para contar épicamente el comienzo de la guerra con la toma del Cuartel de la Montaña por parte de los milicianos. Se compone de imagen de archivo más música durante 40 segundos.

Triunfo. En el minuto 46 la secuencia da cuenta del triunfo de la revolución al comienzo de la guerra. Se usan fotografías de la época, música, y una locución sosegada, con frases como “la hora de aniquilar el viejo orden burgués por fin ha llegado”, que guarda silencios entre cada frase dejando ver las imágenes, fotos de los revolucionarios, y permitiendo respirar al documental.

Miedo. En el minuto 56 se localiza la secuencia ya citada de fotos de muertos en la que sobre cada una suena un disparo. Dura 30 segundos. Resulta una secuencia seca y turbadora.

Desamparo. Una sirena que se convierte en una resonancia sirve como sonido principal a la secuencia de los bombardeos en el minuto 66, con una duración de 45 segundos. El montaje hace acuciante la necesidad de refugiarse. Sobrecogedor.

El dolor, el hambre, el frío y el sufrimiento se cuentan en otra secuencia emocional de cincuenta segundos (minuto 72), a través solo la suma de imagen de archivo y música.

Derrota y hundimiento. Para contar que la guerra se está perdiendo se recurre casi al silencio. Hay una música muy baja. Es una secuencia de treinta segundos de fotos de líderes diversos dando mítines en el minuto 77. Es el fracaso de los esfuerzos y proyectos.

La secuencia de la muerte (minuto 82) se mantiene poco más de un minuto. Se usa la imagen del documento de la confesión del protagonista delatando a compañeros y la imagen de la simulación del protagonista preso. El sonido es una frase del locutor y varias voces simuladas de compañeros que le insultan y le llaman traidor. La música es más bien una mezcla de ruidos y resonancias. En el tramo final se hace un montaje picado de imágenes confusas y se acaba en silencio y un fundido a blanco.

Una secuencia emocional temática clásica, que se mezcla con el homenaje, se logra con las fotos de personas que han sido entrevistadas o citadas en el documental. En el montaje se suceden sus caras acompañadas por una música. Esta secuencia está presente en *La guerrilla de la memoria*, dos veces en *Crónicas da Galiza mártir*: una en el minuto 39 y otra al final. También se encuentra al final del documental en *La guerra cotidiana*, *L'escaezu, recuerdos del 37*, *Las cajas españolas*, *Memorias rotas* y en *Las maestras de la República*. En este último la secuencia de caras, durante un minuto y medio, da comienzo a los cuatro minutos finales. Este tipo de secuencia que conlleva algo de tributo, funciona muy bien avanzado el documental, o al final, cuando ya el espectador conoce quiénes son esas personas y se les puede ver con cierta admiración e incluso afecto. Tras las caras y los nombres de las “maestras de la República” hay varias intervenciones que honran y exaltan a estas mujeres; la música que ha empezado con las fotos sigue durante las entrevistas constituyendo un todo.

Por último, se distinguen las estrictas secuencias emocionales de homenaje. Las hay en tres documentales y son las secuencias que mayor duración alcanzan. En *Palabras de piel* dura un poco más de minuto y medio, en *Castelao e os irmáns da liberdade* tres minutos y en *L'escaezu, recuerdos del 37* cinco minutos. En los tres se organiza un homenaje con tintes reivindicativos que, en los dos primeros casos, se basa en una coreografía. En *Castelao e os irmáns da liberdade* la letra de la canción añade un poco más de significado; en *Palabras de piel* se sobreimpresionan dos frases (“y aprendimos a

vivir en el silencio / dejando que la memoria se fuera con los muertos”) para intensificar el momento. El clip de *L’escaezu, recuerdos del 37*, que ya se ha comentado, se separa un poco del tema estricto del documental, los niños de Rusia, y se convierte en un homenaje a los mineros asturianos.

En los tres casos, la propia duración, y en parte el contenido visual, apartan las secuencias de la historia, accediendo a otras cuestiones cuya relación con el tema principal es difícil de establecer. Son tres ejemplos claros en los que se ve cómo la vinculación afectiva del realizador con el tema puede traicionarle y llevar a cabo un montaje que termina yendo en contra de la historia que se cuenta y del conjunto del documental.

Los documentales son narraciones y resulta de gran dificultad añadir algo que no esté engarzado con la propia narración. Todas las secuencias emocionales están jugando en el filo de la desconexión narrativa. Este es el motivo de que los mejores ejemplos sean todos de corta duración.

7.3. Metáforas y símbolos.

Las metáforas y los símbolos visuales han sido estudiados especialmente desde la lingüística. La metáfora visual tiene un origen conceptual y debe integrarse en las teorías cognitivas sobre la metáfora, pero es un tema complejo que debe seguir siendo investigado y del que no existe una teoría unificada al respecto.²⁷⁴ De hecho, se clasifica a los autores que han estudiado las metáforas visuales en tres tipos: “los que niegan la metáfora en la imagen, los que consideran que la metáfora visual existe pero que es una traducción de la metáfora verbal y, por último, los que defienden que la metáfora es anterior al lenguaje y de este modo legitiman la metáfora visual”²⁷⁵.

En el análisis realizado se ha observado un uso significativo de lo que se consideran símbolos y metáforas. Para distinguirlas viene bien la diferenciación que hace Martin, que considera que, a pesar de la apariencia de realidad de la imagen, puede haber metáforas y símbolos. Martin denomina metáfora a la yuxtaposición de dos imágenes que producen en el espectador una determinada impresión de lo que quiere expresar el director. Mientras que el símbolo no surge del contraste entre dos imágenes, sino que tiene lugar dentro de una misma imagen²⁷⁶. Desde este punto de vista la metáfora se construye en el montaje de dos o más imágenes en las que cada una mantiene su inevitable identidad literal, mientras que el símbolo sería un significado añadido a una imagen en medio de una narración. No obstante, la aplicación práctica de estas consideraciones genera no pocas dificultades²⁷⁷.

En los documentales analizados están presentes estos elementos y, sobre todo, se constata que actúan como un vehículo para contar emocionalmente las historias. La valoración de lo descubierto en estas producciones audiovisuales sobre la Guerra Civil,

²⁷⁴ Ortiz, María J. *Teoría integrada de la metáfora visual*. Comunicación y sociedad. Vol XXIII. Núm 2. 2010. 97-125.

²⁷⁵ Ortiz, María J. Op.cit.

²⁷⁶ Martin, Marcel. *La estética de la expresión cinematográfica*. Rialp. Madrid, 1962.

²⁷⁷ Lo mismo que le pasa a Giannetti, del que Ortiz explica que, aunque distingue metáfora y símbolo (Metáfora: comparación de algún tipo que no es literalmente cierta y nos causa un efecto de incongruencia. Símbolo: algo que representa más de lo que parece), luego usa estos términos de forma indistinta.

permite además definir el símbolo y la metáfora dentro del lenguaje audiovisual, como se verá.

La metáfora visual en un documental no debe equipararse a la metáfora publicitaria o, en definitiva, la pretendida en diversos tipos de imágenes estáticas. En un documental, la metáfora visual se produce dentro de una narración y entra, o puede entrar, en relación con las partes que la rodean. Además, no se genera solo por las propias imágenes sino también por el sonido, la edición, los efectos de postproducción y el tiempo de duración de los planos. La combinación de estos elementos logra que las metáforas de los documentales sean completamente singulares. Las posibilidades que ofrece el montaje y, especialmente, la presencia ineludible del sonido y el tiempo, generan un tipo de metáfora a la que se podría llamar como mínimo metáfora audiovisual o incluso, si se permite la expresión, metáfora tempo-audio-visual.

Por ejemplo, el último plano del documental *Tras un largo silencio* corresponde a una toma de la cuneta de la carretera donde se han buscado infructuosamente los restos de varias personas. Es un plano normal de cierre de la historia contada. Pero lo montado dura casi 20 segundos y es precisamente esta duración la que convierte la toma en una metáfora de los muchos cadáveres que quedan por desenterrar y que permanecen en las cunetas de la historia. En el documental *Buscando el paraíso*, que se trata en el último capítulo, la muerte de uno de los protagonistas se narra mediante la toma de la llegada de un tren a una estación hasta que se para. En la edición se hicieron varios montajes y solo cuando el plano duró casi 20 segundos fue claro que pasaba a tener un significado nuevo, la muerte, y distinto del propio, un tren llega a una estación.

El componente esencial para la creación del símbolo y de la metáfora es la imagen, es lo que se transforma y pasa a significar algo distinto de lo que se ve. Para conseguir la aparición de un nuevo significado pueden intervenir ya la manera y el ángulo con el que está grabada la propia imagen. A continuación, hay que tener en cuenta los otros elementos citados: tiempo, efectos de montaje y postproducción, y sonido. El sonido puede ser de tres tipos: ambiente (El plano de *Buscando el paraíso* incorporó en edición un sonido de frenada que no tenía el plano original), voz (En *Ezkaba, la gran fuga de las cárceles franquistas* cuando se contempla la imagen de un campo con amapolas lo que se oye es hablar de los muertos fusilados y no encontrados), y música.

Por último, para leer correctamente, o para en primer lugar construir con acierto, un o unas imágenes a las que se les ha dado un significado un poco más allá del directamente literal, hay que tener en cuenta también el hilo narrativo que se lleva, y las imágenes que rodean a la imagen cuya lectura es modificada. Además, en lo audiovisual no existe ningún tipo de limitación para hacer las uniones y combinaciones que se quiera de las imágenes, a diferencia de las palabras sí están limitadas por la sintaxis.

Todos los ejemplos extraídos de los documentales estudiados han sido claramente contruidos. Son deliberados. Imágenes o montajes que de pronto se presentan en un tono distinto al que se llevaba y en los que se busca contar un algo más que lo literal o añadir un significado superior del que la imagen concreta tiene. Esto es lo que es objeto de estudio: la construcción deliberada de un símbolo o metáfora, porque es un hecho que esto se hace. En la narración audiovisual es posible alterar el significado directo de las imágenes y generar formas de narrar complementarias a lo que se podría considerar una narración textual convencional.

Otra cosa es el acierto mayor o menor del realizador al tratar de generar una metáfora que contribuya a ampliar la percepción de la historia o el mundo por parte del espectador. Y otra cosa es si el espectador es capaz de leer acertadamente el significado pretendido, puesto que esto depende, por ejemplo, del nivel cultural, las experiencias y los prejuicios históricos que se tengan.

También conviene tener en cuenta, para la correcta lectura de estos elementos, el estilo del propio documental ya sea para construir una metáfora o para leerla con acierto. Si el documental analizado no utiliza metáforas resulta muy arriesgado tratar de ver un símbolo o metáfora en algo. Si el documental opta por un estilo metafórico desde el primer momento será más fácil ir encajando todas las piezas de este estilo que se presenten. El documental *Ramón Mercader, crimen y castigo*²⁷⁸ opta por la imagen metafórica para contar la historia del asesino de Trotski del que casi no existen imágenes. Unos patinadores sobre hielo se convierten en agentes de la KGB, un campo roturado al amanecer en la Guerra Civil, el pomo de una puerta en un palacio, un gato en Ramón Mercader, etc. Todo el documental funciona a través de imágenes metafóricas que representan más la situación anímica del personaje y el momento que los hechos que se

²⁷⁸ García Bueno, Lisardo. *Ramón Mercader, crimen y castigo*. TVE 1990.

siguen. El último plano del documental *Rejas en la memoria* es la imagen de la mancha que queda en una pizarra después de haber borrado lo que había escrito. Esta mancha representa a los muertos por la represión de la postguerra; la metáfora se entiende porque unas secuencias antes, cuando se hablaba de fusilamientos la imagen era la de esa pizarra llena de nombres mientras una mano iba tachando o borrando alguno de esos nombres.

El uso de símbolos y metáforas tiene algunos problemas. Si son metáforas muy conocidas pueden pasar desapercibidas o convertir la narración en tópica; pero si son simbologías inventadas y metáforas nuevas pueden no entenderse²⁷⁹. Otro peligro es que la metáfora tenga un contenido más surrealista que emocional. En el lenguaje escrito todo el mundo entiende lo que se quiere decir con que una familia es un nido de víboras o una persona un volcán de ideas; pero si esto mismo se hace con la imagen el documental puede traspasar la línea de la inteligibilidad y adquirir un tono experimental que no beneficie al contenido histórico. Solo en unos pocos de los documentales analizados se ha caído en estos peligros²⁸⁰.

El estudio de los distintos ejemplos permite establecer dos usos distintos de los elementos simbólicos y metafóricos.

El primero es el que forma parte de la exposición o discurso: se cuenta algo del contenido con imágenes no literales y suele haber un cierto componente estético. La historia concreta superara su particularismo gracias al símbolo. La metáfora está más pegada al tema, aunque también puede referirse a personas. El segundo uso es el que se hace como parte de la narración, como recurso dramático, y cuenta algo de la historia. Está más referido a las personas y sus conflictos. Este uso se da especialmente en los documentales con protagonistas o con estrategias narrativas dramáticas.

En el primer caso, parte de la exposición, se han encontrado los siguientes ejemplos:

²⁷⁹ El documental *Palabras de piel* está salpicado de breves apariciones de una mujer realizando una coreografía de danza contemporánea. Es evidente que se busca que sean algo más que puras imágenes estéticas, pero no están claros los significados con contenido emocional que se supone se pretenden ir añadiendo.

²⁸⁰ Más adelante se comenta algún caso del documental *Vivir de pie, las guerras de Cipriano Mera*.

A) La imagen del mar en documentales como *Camaradas*, *Lorca, el mar deja de moverse* y *Exilios*. En *Camaradas*, al minuto de empezar, el protagonista mira el mar y se superponen imágenes de archivo. La imagen del mar se repite varias veces. También es la imagen del final y es, en ese momento, cuando se oyen las palabras del protagonista: el mismo mar baña mi tierra de nacimiento y de exilio. El mar es la imagen que contextualiza y ayuda a contar la nostalgia, el recuerdo y la evaluación de una vida.

También en *Lorca, el mar deja de moverse* es el plano con el que arranca el documental. Sobre la imagen del mar se lee la poesía “Asesinato” de García Lorca en la que está el verso que da título al documental. Imagen y texto simbólicos de lo que se va a contar. Este caso no tiene desarrollo y se podría considerar que es una mera ilustración estética directa de la metáfora creada por Lorca en su poesía.

En *Exilios*, el mar se añade al perfil de una persona que mira al horizonte y sobre él se vislumbran en fundidos imágenes de guerra. Esta secuencia inicial se termina de completar con unas palabras del protagonista del documental en las que dice que nunca hay que perder al niño que fuimos. El mar es la imagen que es capaz de simbolizar el paso del tiempo. El documental vuelve a usar esta misma imagen, sin la persona que mira, para poner los créditos finales.

En estos tres casos se dan dos variaciones: Imagen mar + texto / Imagen mar + imágenes de archivo + texto. El contenido del documental no es tanto informativo como emocional y vinculado a los personajes protagonistas.

B) La imagen de una pintura en *Castelao e os irmans de liberdade* y *Lorca, el mar deja de moverse*. *Castelao e os irmans de liberdade* incluye una pintura-collage con diversos motivos que se intuyen relacionados con lo ocurrido en los años 30 y 40. Se usa más de diez veces cuando se habla de la República, la Guerra y el exilio. También se emplea para hacer transiciones entre entrevistas. Esta pintura, como elemento artístico, se convierte en la imagen simbólica de varios temas. El tipo de grabación y montaje añade matices de inquietud, horror, desconcierto, etc. En general resulta confuso.

En *Lorca, el mar deja de moverse*. Un pintor va haciendo un retrato de Lorca en “busca de su mirada”. Al final, en el momento de la muerte, tira un brochazo rojo sobre la cara de Lorca. Esta acción representa los disparos que matan a Lorca. En este caso se puede hablar de una acción simbólica más que de la transformación de una imagen.

C) Rebaño de ovejas en *Vivir de pie, las guerras de Cipriano Mera* y *Los héroes nunca mueren*. En el primero es la imagen que aparece cuando se habla del Ejército italiano. En el segundo cuando se habla de los milicianos; es probable que en este caso sea algo inadvertido. El rebaño de ovejas es una imagen metafórica muy común y hay que estar pendientes en montaje para que no aparezcan significados no buscados. Es el peligro de recurrir a imágenes que se han convertido en metáforas tópicas.

D) Bodegón de la República en *Crónicas da Galiza mártir* y *Los héroes nunca mueren*. En ambos casos es una imagen estática en la que aparece una composición con algunos objetos: bandera, fotos, velas, libros, dibujo de mujer con gorro frigio. En *Los héroes nunca mueren* se añade un fusil. Estas imágenes estáticas resultan poco eficaces para dinamizar un relato audiovisual. Un bodegón es más el uso de símbolos previos que la creación de una metáfora o un símbolo. Aquí no se transforma el significado de la imagen. Es distinto una especie de bodegón que se incorpora en *Los héroes nunca mueren*: un zapato tirado en la vía del tren es la imagen que se usa cuando se habla de la huida de la población civil al final de la guerra. En este caso se puede hablar de una metáfora con contenido emocional.

E) Amapolas y ramas rotas, presentes en *Ezkaba, la gran fuga de las cárceles franquistas*. Un campo con amapolas es la imagen que se incluye mientras se habla del resultado de la fuga y las muertes finales. Las ramas rotas simbolizan también a los fusilados. La visión de cada rama rota se refuerza con el sonido de disparos.

F) Carretera de noche. Túnel. Cuarto oscuro. Estas tres imágenes se emplean en *La maleta mexicana* cuando se habla del olvido de la historia.

G) Objeto en un bloque de hielo. La imagen se va repitiendo durante *La sombra del iceberg* mientras se investiga sobre la autenticidad de la foto del miliciano de R. Capa. Al final se ve que lo que estaba congelado era la foto del miliciano.

H) Túnel y cortina. En el documental *L'escaezu, recuerdos del 37* son las imágenes que simbolizan la manera de irse al pasado. El túnel también se usa en *O segredo da Frouxeira* para hacer los saltos temporales entre el ayer y el hoy

I) Cristales rotos, habitaciones vacías, cristales con adhesivos. En el documental *Mirando al cielo* simbolizan los bombardeos del año 37.

J) Montaña. En *Noticias de una guerra* se emplea tres veces la misma imagen de una montaña en un plano general con un lento zoom in. Es la primera imagen del documental. También aparece en el minuto 23 para empezar la Guerra y es la imagen que se usa para dar comienzo a la última secuencia en la que se relata el exilio. El significado de la imagen no resulta claro.

K) El documental *Rejas en la memoria* usa una pizarra para dibujar planos y nombres. Cuando se habla de la gente que fue muriendo la imagen es la de una mano que o tacha nombres escritos en la pizarra o directamente los borra. Esto sucede en el minuto 35. El último plano del documental es la imagen de la mancha que queda en un encerado una vez que se ha borrado todo. Símbolos eficaces y claros, incluyendo la novedad simbólica del último plano, que si funciona es por haber sido “anunciado”.

L) La cuneta de una carretera forma el plano final de *Tras un largo silencio*. Un símbolo de que la vida sigue, pero hay muchas “cunetas” donde siguen enterrados muertos qué hay que encontrar y desenterrar, como ya se ha comentado.

Una mención especial merece el documental *Vivir de pie, las guerras de Cipriano Mera*. El uso de imágenes simbólicas es muy superior al del resto de documentales. En el mismo comienzo se marca esta opción simbólica. La voz de una locutora dice:

“Hubo un tiempo en el que todo fue posible, un tiempo en el que un ejército de soñadores se hicieron albañiles de la utopía y construyeron las paredes de las casas que no llegarían a habitar y los altos muros de las prisiones que finalmente ocuparon. Unos tiempos difíciles de una historia subterránea. El leve peso de las ideas que fluyen como la sangre a través de las grietas en el muro”.

La imagen sobre la que se oye el texto es la de un muro levantado con ladrillos y libros y en el que se aprecian algunas grietas. Esta imagen aparece en diversos momentos y, junto con la misma voz, cierra el documental. Además, la imagen de grietas como símbolo de la dificultad de hacerse un hueco en la historia, o de abrirse paso, o de ver la luz... por parte de los desposeídos, está presente a lo largo de todo el documental. Entre medias abundan las imágenes, composiciones, grabaciones y montajes metafóricos. Hay que señalar que estas imágenes no pertenecen al contenido informativo, sino que lo complementan. Incluso llegan a formar pequeñas secuencias en las que no hay ningún texto.

Por ejemplo, una grabación recurrente es la de un bosque por el que se hace un movimiento errático de cámara. No hay una dirección, la cámara se mueve como perdida. En las distintas repeticiones la cámara se detiene en algunas cosas: un cepo con un libro y pan. En otras se llega a un árbol del que cuelgan libros. Unos minutos después esos libros arden. Cerca del final se ven libros que se sumergen en el agua. Todo esto son imágenes que ha habido que idear y construir. No hay locución y más bien forman secuencias aisladas ya que se originan desde un fundido de negro y se acaba en otro fundido a negro

También hay otras imágenes aprovechadas para simbolizar ideas concretas. En estos casos la locución clarifica el significado. Cabe citar algunos ejemplos presentes en los documentales analizados:

- Esqueleto de pájaro colgado mientras se habla de cárcel, trabajo y muerte.
- Humo tal vez como las ansias de huir de la cárcel.
- Coche abandonado y roto cuando se habla de enfrentamientos entre los propios anarquistas.
- El cielo o un campo de trigo mientras se habla de libertad e ilusión.
- Un plumón que vuela en los minutos 21 y 25 ¿libertad? ¿incertidumbre ante el futuro?
- Hormiguero como campo de concentración.
- Peces muertos mientras se oye “el corto verano de la anarquía llegaba a su fin. La revolución se había transformado en guerra”.
- Un garito destartado y objetos rotos como tortura.

La imagen de una maleta adquiere usos diversos. Empieza siendo algo real: la maleta del general italiano al que vence en una batalla Cipriano Mera. Poco a poco se convierte en un símbolo de viaje o de vida ajetreada. La maleta termina apareciendo situada en sitios dispares: en medio de un campo, en lo alto de unas peñas, en medio de un cactus, etc. En ocasiones es difícil saber qué significado adquieren las imágenes simbólicas. En concreto, es casi imposible aventurar qué puede significar la imagen de dos caracoles en la arena en el minuto 67. Se viene de contar que Cipriano ha logrado llegar a Orán, está en un campo de concentración francés y está enfermo. La imagen, con un cierto toque de edición que la hace onírica, dura 15 segundos. En conversación posterior con Valentí Figueres, director del documental, declaró que se trataba de reflejar

el sufrimiento y la angustia del protagonista en ese tramo de su vida. Este problema se observa también en una imagen de *Los perdedores*. De pronto se hace una panorámica por la cara de unos adolescentes marroquíes actuales ¿Para qué? ¿Se pretende hacer ver que los ancianos que ahora son entrevistados en su momento también fueron jóvenes? No se advierte el significado o incluso si se ha tratado de crear algún tipo de simbolismo. Es una imagen suelta y aislada.

Se pueden distinguir varias maneras de crear metáforas:

- Sonido. Dar a una imagen normal un nuevo significado mediante el sonido: la mayoría de las veces se hace con la voz ya sea de un entrevistado, de un locutor o de una simulación. Lo que se oye antes de la imagen o sobre ella misma genera el nuevo significado: Amapola - muerte. Hormiguero - cárcel. Ovejas - soldados italianos.

Un sonido ambiente también puede generar la metáfora: sonido de disparos al ver ramas quebradas: fusilamiento y muerte. El nuevo significado es explícito.

- Tiempo. La duración del plano transforma la lectura de la imagen; en los casos encontrados de este tipo no hay voz y sí música y sonido ambiente.
- Combinación de varias imágenes superpuestas: mar + imagen de archivo como evocación del pasado. El sonido también resulta crucial para generar este tipo de simbolismo.
- Acciones al hilo del relato: la voz también resulta esencial para entender el significado buscado con la acción creada: tirar pintura sobre cuadro (disparos y muerte). Tachar nombres en una pizarra (ejecuciones).

Las acciones no siempre están traducidas de inmediato. En *La sombra del iceberg* se ve repetidas veces un objeto que se va descongelando y solo cuando la descongelación avanza se ve lo que había y se entiende como metáfora de la aparición de la verdad.

- Contexto metafórico. En *Vivir de pie, las guerras de Cipriano Mera* se dan unas claves interpretativas al principio y eso permite ir generando diversas acciones metafóricas en las que el documental se puede recrear. Árbol de la ciencia del que cuelgan libros como frutos, que después arden, que después se hunden... Grietas en muros...En definitiva, una manera de contemplar el sueño anarquista y su desaparición.

Las acciones metafóricas suelen permanecer más tiempo en pantalla, y llegar a configurar secuencias, pero no es una regla que se cumpla siempre. Simplemente, al haber una acción la imagen dura ya por lo menos lo que dura la acción, pero tirar pintura sobre un cuadro es algo muy breve, no dura ni dos segundos, mientras que la imagen de un libro ardiendo puede durar 10 o más segundos.

- Metáfora desarrollada: la imagen de la mancha en el encerado con la que finaliza *Rejas en la memoria* adquiere un significado que se entiende al haber sido precedida primero de una imagen real (nombres en una pizarra) y después de una acción metafórica (una mano tacha nombres). La maleta de *Vivir de pie, las guerras de Cipriano Mera* también entraría aquí. Es el transcurso de la película el que da las claves interpretativas y el que hace posible la creación de nuevas metáforas.
- Metáfora no explícita. La montaña de *Noticias de una guerra* y algunos elementos de *Vivir de pie, las guerras de Cipriano Mera* no intentan “dar” al espectador un significado unívoco y para ello evitan decir nada que pudiese aclarar el significado de la imagen. Estas imágenes suelen tener un cierto contenido estético y se han empleado en todos los casos encontrados como elemento de transición entre distintos temas.

El segundo tipo de uso se da cuando la metáfora es un recurso dramático. En los documentales donde predominan las personas o la trama se han encontrado metáforas que ayudan a contar la historia más que a facilitar la expresión de temas o ideas. Son símbolos o metáforas al hilo de la narración. No necesitan tanto una voz de locutor que diga cuál es el significado buscado, sino que es el hilo de la historia el que da las claves de lo que se quiere decir.

En el documental *Amaren ideia* aparecen varias metáforas. En primer lugar, dos muy claras: darse la mano como metáfora de la superación de la soledad y de la reconciliación de los personajes. Aparece por primera vez en el minuto 28 y cierran el documental. Son solo imágenes y música. En la última imagen de uno de los personajes se le ve comer un pastel. Secuencias antes han contado que un recuerdo de su infancia son unos pasteles que nunca ha vuelto a comer desde 1937. Verle comer el pastel cierra su historia de niño de la guerra, todo ha acabado bien.

En segundo lugar, dos secuencias con un significado abierto: en el minuto 49, durante 28 segundos y entre fundidos a negro, se observa la imagen de un gran tobogán *traganiños* (la parte alta del tobogán es una enorme boca de un hombre con chapela por la que los niños se meten). Esta secuencia se sitúa tras la de la llegada de los protagonistas a Bilbao. Secuencia de imagen y música. En el minuto 71, de nuevo entre fundidos a negro y durante 25 segundos, se aprecia la imagen de archivo de niños en un tióvivo. Es un momento evocador y sentimental hecho a partir de imagen de archivo y música.

En *Ciudadano Negrín*, en el minuto 79, se aprovecha la imagen de una gran cascada congelada para soportar visualmente el momento de máximas dificultades personales cuando se acerca el final de la vida. Se oye la voz de Negrín que termina diciendo: "...para evitar que todo se derrumbe". Entra en ese momento la imagen de la zona congelada y la cascada junto con una música de piano. Es una bella imagen de la naturaleza que simboliza plásticamente el estado de ánimo de Negrín. En *Castillo de Olite*, (minuto 79), una carta abandonada y flotando en el mar simboliza que todo había sido absurdo e inútil. Antes se había visto cómo los soldados escribían cartas a sus familiares. En *El campo de Argelers* (minuto 41), es una maleta la que flota en la orilla del mar y sirve para mostrar la muerte con la que finaliza la historia de un prisionero que se volvió loco.

Mirando al cielo maneja una casa abandonada para convertirla en símbolo del paso del tiempo y el olvido de la tragedia. El piso en ruinas, las fotos olvidadas en un cajón, el polvo que recubre los muebles genera la melancolía que se produce al mirar el pasado. El personaje de la directora del documental descubre este lugar. El elemento simbólico clave lo conforman los restos de las tiras adhesivas que todavía quedan en algunas ventanas. Tiras que antes se han visto en las secuencias de los bombardeos. Un símbolo finaliza la historia principal contada.

Los finales de varios documentales recurren a imágenes metafóricas. Ya se han citado la pizarra de *Rejas en la memoria* y la cuneta de *Tras un largo silencio*. Pero existen otros ejemplos.

En *Ciudadano Negrín* y en *El honor de la Injurias* se recurre a un mismo tipo de plano: unas piernas se alejan andando de cámara. En el primer documental se aprovecha la cola de una de las películas de súper 8 de la familia y se supone que el que se aleja es

el propio Negrín. En el segundo caso es un plano planificado y grabado. Los dos documentales son biográficos, y aunque empleen estilos muy distintos para contar la vida de sus personajes, en ambos se ha tratado de conocer a fondo y desentrañar la vida de sus protagonistas. Que el último plano sea simbólico deja abierto el final o, por lo menos, se convierte en interpretativo. ¿Cómo conocer exactamente una vida? ¿Cómo juzgarla?

En los documentales *Azaña* y *La guerrilla de la memoria* existe una voluntad de convertir a sus personajes en símbolos, y con ellos la propia historia contada. Azaña representa la República y aunque acaba en derrota el futuro le pertenece. La penúltima escena es el entierro y se oye la voz de Azaña: “La República es... un valor moral, una idea”. En la última escena Antonio Olot, el secretario de Azaña, está ante la tumba y luego se aleja de cámara mientras suena una voz: “...representó como nadie a la República. Muchos siguieron sus ideas. Antonio Olot, de quien nada sabemos después de morir Azaña, los representa a todos”. El personaje representa una idea y un tipo de sociedad. *La guerrilla de la memoria* incluye al final un montaje con las caras de los entrevistados y es el momento donde se les pone nombre. Es un auténtico homenaje a los que se convierte en luchadores por la libertad.

En estos finales no se trata de que una imagen (amapola) pase a significar otra cosa (muerte) sino de que una o unas personas (Azaña-guerrilleros) signifiquen algo más grande y general que ellos mismos (República-libertad). El final simbólico tiene la capacidad de convertir la derrota en victoria.

En general se puede considerar que las metáforas sí son un buen medio para que la emoción se haga presente en el documental. Permiten narrar generando diversos tipos de sensaciones e incluyen, además, una cierta pincelada estética a través de la imagen. Pero también se puede decir que funcionan un poco por debajo de las expectativas y en muy pocos casos consiguen la eficacia que las metáforas tienen en las películas de ficción donde suelen estar incluidas en el núcleo del drama. Tanto las metáforas que forman parte de la exposición como las que son un recurso dramático suelen quedarse la mayoría de las veces solo en bellas abstracciones.

7.4. Aproximación a una definición de metáfora y símbolo audiovisual.

Tras el análisis de las metáforas y los símbolos analizados en los largometrajes documentales objeto de estudio, se puede clarificar qué son, cómo se crean y cómo funcionan estos elementos dentro del lenguaje audiovisual. Un entorno no solo distinto del verbal sino también de la imagen fija. Este es el motivo por el que se pasan a denominar como “audiovisuales”, y no solo visuales, las metáforas y los símbolos usados en los documentales.

La metáfora audiovisual es la alteración del significado de una imagen. Este cambio se produce al combinar la imagen con otras imágenes y sonidos y/o al jugar con el tiempo y la edición. De esta manera una rama rota, una amapola, un tren que se para en la estación o una maleta que flota en el agua pueden representar la muerte. Las combinaciones posibles de imagen, tiempo, sonido y edición son enormes y no están sometidas a ninguna norma sintáctica, normas que no existen en el mundo audiovisual. El acierto por parte del director está en crear una metáfora, que sea original y se entienda, y genere ese tipo de conocimiento superior y distinto al que da acceso. La metáfora es siempre una creación; se parte de una imagen para llegar a un nuevo significado que no tiene ninguna relación con lo que se ve en la imagen inicial.

La metáfora se integra en el relato de la historia y contribuye a narrar audiovisualmente al usar las posibilidades del medio de una manera distinta a la literal. La metáfora permite la inclusión de ideas y percepciones emocionales. Puede usarse como parte de la exposición de un tema o como un recurso dramático.

La imagen simbólica audiovisual es una imagen que representa o resume una época o una persona (un tiempo, una idea). La imagen simbólica sí está directamente relacionada con lo que simboliza. La foto de R. Capa de un miliciano recibiendo un tiro simboliza la Guerra Civil porque pertenece a la Guerra Civil; Franco bajo palio o inaugurando un pantano simboliza el franquismo porque se ve a Franco en una actividad que nos ha llegado como propia de la época. En la imagen simbólica está presente el propio tema que se simboliza. La imagen simbólica audiovisual no es una abstracción como lo es una bandera o una señal de tráfico. La imagen simbólica audiovisual no altera el significado, sino que encarna conceptualmente el tema o el tiempo en el que se encuadra lo que se aprecia en la imagen.

Una imagen simbólica no se puede crear como se crea la metáfora. En la creación de una imagen simbólica no intervienen de manera determinante la edición, el sonido o el tiempo (aunque estén presentes). La imagen simbólica requiere un proceso intelectual y cultural. Muchas de las imágenes simbólicas ya fueron escogidas y empleadas como tales en su propia época. Pero también el paso de los años y los diferentes usos generan las imágenes simbólicas de una época, de una persona o de un tema. Todo parte de los usos, advertidos o inadvertidos, que se van haciendo de las imágenes en los diversos medios de comunicación. La imagen simbólica es más un fruto que una decisión que se pueda tomar en la película.

En los documentales estudiados, ya sea de manera consciente o inconsciente, existen algunas imágenes que predominan cuando se cuenta determinada época o suceso. Este uso repetido es el que genera las imágenes audiovisuales simbólicas, en cuanto representaciones que resumen lo que ilustran. Por ejemplo, en los documentales analizados es común que cuando se dice República se empleen imágenes de niños, colegios, maestros, mujeres en manifestaciones, mujeres en orquestas, mujeres milicianas... Y cuando se menciona al Franquismo se usan saludos fascistas, eclesiásticos y militares juntos, fusilamientos, desfiles militares... Estas son imágenes que se repiten en varios documentales y convierten a la República en cultura, mujer y libertad. Y al Franquismo en dictadura, hombres, crueldad y unión de militares e iglesia. Las imágenes, que empiezan a ser, o ya lo son, simbólicas conceptualizan de una determinada manera a la Segunda República y el Franquismo²⁸¹.

Las imágenes simbólicas audiovisuales son representaciones directas y concretas de un instante que pasan a representar no ese momento sino el conjunto de una época histórica, conceptualizándola de una determinada manera. Al tener la capacidad de sintetizar una época permiten dos cosas: narrar con mayor velocidad y narrar incorporando lecturas que trascienden a su significado literal. El símbolo incorpora un tipo de juicio moral y por eso emocional dentro del relato. La imagen simbólica de un tiempo histórico hace una lectura moral de ese tiempo, potencia determinado apartado y

²⁸¹ Un tema de estudio sería ver qué imágenes se usan para ilustrar diversos temas y cómo estas representaciones han ido variando a lo largo del tiempo. Las imágenes que se han convertido en símbolos de diversas épocas históricas.

resume de forma simple y directa temas complejos. La época histórica queda así conceptualizada gracias a la imagen simbólica.

Usar imágenes de símbolos (una bandera, cruz gamada, puño en alto, etc.) no es usar imágenes simbólicas. Los símbolos creados fuera del ámbito audiovisual se usan y se entienden, pero no es lo que aquí se identifica como imagen simbólica audiovisual. Toda imagen es siempre concreta: unos policías a caballo corren por una calle / una mujer dirige una orquesta/ barricada en una calle de Barcelona. No hay nada más que lo que se ve y la imagen es testigo exacto de un momento temporal concreto. Esto la transforma directamente en un documento. La imagen es concreta en sí misma y no lleva adjunto ningún símbolo y ninguna metáfora.

Pero la imagen, aun siendo exacta y concreta (humildad de la imagen), se puede convertir también en símbolo y en metáfora. Es el uso el que puede hacer de una imagen el símbolo de la Segunda República y de otra el símbolo de lo que fue la Guerra Civil. La metáfora es una construcción y, para que se dé el salto de la imagen concreta al nuevo significado, hace falta una combinación deliberada de elementos. Símbolo y metáfora son una de las maneras que permiten la incorporación de la emoción en los documentales.

8. EL PRINCIPIO Y EL FINAL.

8.1. Plantear y concluir.

8.2. La generación de un planteamiento.

8.3. El sentido de un final.

8.1. Plantear y concluir.

Como pone de manifiesto el material analizado el principio y el final de una narración audiovisual adquieren un fuerte peso específico. En el inicio se plantean un tema y un estilo y el espectador puede hacerse un juicio bastante acertado sobre el contenido y la manera de narrar que caracterizará al documental. El final de un documental aporta la mirada definitiva y las diversas conclusiones a las que se llega. Los últimos minutos, sean como sean, cierran lo contado y dan el criterio para entender de una determinada forma todo lo dicho. El final de una narración audiovisual resulta ser clave pues todo se relee desde él y fija la perspectiva de la mirada adoptada.

Entre otras cosas, el planteamiento y la conclusión de un documental se relacionan en el punto de vista usado, el planteamiento lo anuncia y el final lo fija.

“el relato se mueve de un polo a otro, de un estado a otro, a través de una serie de cambios y transformaciones... por ello puede resultar decisivo el análisis de los dos segmentos cruciales del exordio y la conclusión, que son las puertas de entrada y de salida del texto, y que por ello contienen a menudo datos importantes para quien quiera realizar un análisis”²⁸²

Un documental histórico es una narración. No solo expone hechos o muestra documentos. Un documental histórico en su exposición valora más los códigos narrativos que las pautas argumentativas. Dentro de estos códigos la manera de empezar y la manera de acabar determinan varias cuestiones importantes. La manera de empezar pone al

²⁸² Casetti, Francesco. Chio, Federico di. *Cómo analizar un film*. Página 184. Paidós Comunicación Cine. Barcelona 2010.

documental en un determinado camino por el que transitará el resto del metraje. En el comienzo no solo aparece expuesto el tema del documental sino también el estilo narrativo y visual. En una narración el orden de presentación de los sucesos, como estudió Chatman²⁸³, no tiene que ser el mismo que el de la lógica natural de la historia. La decisión de por dónde y cómo empezar la historia es la base desde la que se construyen las relaciones causales de los acontecimientos que posteriormente se narran. En los documentales históricos estudiados desde estos primeros minutos, el planteamiento, se crean cadenas de acontecimientos correlativos y vinculantes; o se establecen las ideas conducentes del relato (por ejemplo, en los de estrategias narrativas de investigación)

Además, todo se hace del modo que se entiende que puede generar mayor interés en coherencia con lo que se va a exponer. Todas las estrategias narrativas empiezan en el propio arranque y el tipo de imágenes y de recursos audiovisuales que se incluyen hasta el final ya están presentes en los primerísimos minutos. En definitiva, en el comienzo del documental se da origen a una manera concreta de contar un determinado tema histórico. La forma de empezar influye en el resto del documental incluso en el tono y el ritmo que se use. A estos primeros minutos es a lo que se llama la generación de un planteamiento.

Si se compara el inicio de un documental con el de una historia de ficción llama la atención la velocidad con la que el documental completa su planteamiento. Al inicio de una historia de ficción hay que presentar una situación, unos personajes, un conflicto, unos deseos, unos objetivos dramáticos, los primeros acontecimientos que dan comienzo a una trama... No es infrecuente encontrar películas que dedican media hora a este problema, aunque es más común que en 10 o 15 minutos esté hecho el planteamiento de la historia, especialmente en el cine clásico de Hollywood. En los documentales históricos estudiados todos los planteamientos acaban alrededor de los primeros cinco minutos. Esto sucede, además, en documentales que rondan la hora y media de duración.

Los finales, sin embargo, se prolongan más que los inicios. El motivo principal es que hay que cerrar diversos temas: por un lado, el hecho principal narrado, tal vez la historia de algún personaje, hacer un homenaje, incluir unas imágenes que hagan un cierre

²⁸³ Chatman, Seymour. *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine*. Taurus humanidades. Madrid 1990.

de justicia poética, hacer una llamada a la acción, etc. El final de un documental afronta problemas distintos a los del planteamiento.

El final de una obra de ficción tiene que dar respuesta a cada historia que se haya abierto. Es decir, a la trama principal, esté basada en la acción o en el personaje, y a cada una de las subtramas que hayan aparecido y no se hayan terminado antes. El final de una historia audiovisual da razón de cada trama y conflicto que se ha abierto y presentado. En un documental el procedimiento es parecido, pero se observan algunas diferencias. La primera es que en los documentales es sumamente difícil que aparezcan subtramas. Para un documental salirse del tema principal (la trama en una historia de ficción) es muy complicado, puesto que lo normal es que la presencia de una historia distinta de la principal desenfoque la atención al cambiar la dirección de la narración. Las pocas veces que ocurre algo parecido se trata más bien de microhistorias que empiezan y acaban sin interrupción: por ejemplo, la historia de Durruti en *Noticias de una guerra* o la historia de la incursión en el Valle de Arán y la historia de un falsificador de documentos del PCE en *Camaradas*. Se puede decir que no reparten su desarrollo a lo largo del documental como sí se hace en la gran mayoría de las ocasiones con las subtramas en una historia de ficción²⁸⁴. Como ya se vio al hablar de la estrategia narrativa de dramatización es en estos casos cuando han aparecido verdaderas subtramas como es la historia de la madre de Goytisolo en *Mirando al cielo* y que se cierra además visualmente y dentro del último acto del documental.

Un documental histórico trata de un tema y desarrolla y da respuesta a ese asunto planteado de forma directa y clara al inicio. El final de un documental histórico no ofrece unas conclusiones al modo como las ofrece una investigación histórica al uso. La investigación histórica que se hace en un documental concluye ofreciendo adónde se ha llegado en el estricto trabajo histórico, pero incluyendo también otros elementos propios de una narración audiovisual. Por ejemplo, muchas de las historias contadas en los documentales históricos están vinculadas, en mayor o menor medida, a personas. El final de esa historia en un documental siempre es doble: el significado o el peso histórico del personaje y el final estrictamente personal. Este final personal, emocional, se puede

²⁸⁴ En las películas de ficción las subtramas aparecen en varias secuencias repartidas durante el metraje. Subtramas como la de *Sin perdón*, Clint Eastwood, 1992, en la que se cuenta la historia del cazador de recompensas English Bob que empieza en el minuto 30 y termina en el 64 sin apenas ninguna interrupción, sería una excepción que confirma la regla.

presentar de muchas maneras: un texto (*Ciudadano Negrín*), la lectura de una carta (*Exilios*), el testimonio de un familiar (*Lorca, el mar deja de moverse*), un deseo expresado por una voz en off o por otro entrevistado (*Azaña. Ezkaba, la gran fuga de las cárceles franquistas*), un testimonio del propio personaje (*Celuloide colectivo*), etc. El lenguaje audiovisual de un documental histórico requiere que se creen estos finales personales.

En definitiva, y de acuerdo con Plantinga, se considera que el análisis del principio y el final de un documental es esencial para entender tanto cómo se estudia el tema histórico como la forma de narración adoptada.

Siempre debemos considerar qué es lo que surge al principio y al final de una película, ya que las etapas inicial y final de observación tienen un importante efecto sobre la comprensión e interpretación de toda la película ... Cualquier análisis del ordenamiento temporal debe poner particular atención en el principio y final de una película, ya que muchas veces ahí es donde el discurso sugiere un esquema dominante para dirigir y asistir en la interpretación y la comprensión.²⁸⁵

²⁸⁵ Plantinga, Carl R. *Retórica y representación en el cine de no ficción*. Universidad Nacional Autónoma de México. México 2014. PP 128,129.

8.2. La generación de un planteamiento.

Se puede afirmar que los documentales históricos comienzan haciendo un planteamiento claro y directo de lo que pretenden. En el planteamiento de un documental histórico se pueden distinguir los siguientes elementos:

- El asunto histórico que se va a tratar.
- El punto de vista.
- El estilo narrativo que predominará junto con las herramientas visuales y sonoras que se usarán.

A estos puntos, que presentan con claridad un documental, se unen otras dos características muy generalizadas: la ya citada rapidez y, en algunos, el intento de hacer actual el tema histórico como manera de incrementar el interés. En términos generales, todo el planteamiento se hace en los primeros 5 minutos, o en menos, y se intenta hacer ver, de diversas maneras y con más o menos fortuna, que el asunto del pasado que se va a tratar sigue influyendo en el presente. Esto último no se observa en todos los documentales; *El honor de las Injurias* simplemente se interesa por una historia de nuestro pasado, y así la trata, y espera que el interés venga de la propia historia; *Los niños de Rusia* ofrece un fresco de las vidas de estas personas y al final solo les pide una evaluación de los hechos pasados desde la perspectiva actual, pero no va más allá.

El interés de un documental histórico queda delimitado en primer lugar por el tema que trata. El interés de una historia de ficción tiene otros puntos de apoyo, especialmente dos: el desarrollo de una acción que haga que el espectador se pregunte por qué pasará, y/o el conflicto dramático de un personaje que hace que al espectador le importe esa persona. En un documental no existen estas posibilidades dramáticas y es el tema el que orienta el interés muy por encima incluso de lo que es el género en una película de ficción.

Se puede decir que las Guerras Púnicas, Los Reyes Católicos o la Guerra Civil española tienen su público. Pero, como en todo tema histórico, nunca es un público numeroso. El tema es la carta de presentación de un documental histórico y nunca se debe esperar que signifique un gran tirón. Si bien, los asuntos del siglo XX, en cuanto más cercanos al momento presente, añaden un plus de atractivo.

La enunciación del tema histórico empieza con el propio título del documental. Los títulos de los documentales históricos son lo primero que se conoce y en su gran mayoría ya dejan claro su contenido. Nadie duda del tema de los documentales titulados *Azaña*, *Ciudadano Negrín*, *El campo de Argelers*, *Hollywood contra Franco*, *Los niños de Rusia*, *Las maestras de la República*, *Castelao e os irmans da liberdade*, *Crónicas da Galiza mártir*, *Vivir de pie*, *las guerras de Cipriano Mera* o *Los que quisieron matar a Franco*.

Aun tratando asuntos menos conocidos o no siendo tan explícitos en su enunciado también son referencias directas a su contenido: *O segredo da Frouxeira*, *Castillo de Olite*, *40 años y un día*, *Ezkaba*, *la gran fuga de las cárceles franquistas*, *La maleta mexicana*, *Las cajas españolas* y *Noticias de una guerra*. Todos son títulos directos que, de manera explícita, nombran de qué tratan los documentales, y en los que prácticamente no existe ninguna licencia poética.

Un poco menos claros son *La guerra cotidiana*, *La guerrilla de la memoria* y *Los héroes nunca mueren*. Los títulos que se permiten hacer un tratamiento más imaginativo son *Tras un largo silencio*, *Rejas en la memoria*, *Memorias rotas*, *Los perdedores* y, sobre todo, *El honor de las Injurias*, *Mirando al cielo* y *La sombra del iceberg*. Aun así, al poco de empezar queda claro el porqué de cada uno de los títulos.

Se puede afirmar que predominan los títulos que no solo no esconden de qué trata un documental, sino que lo anuncian y van así en busca de su público, tal vez poco público, pero al fin y al cabo el público al que van dirigidos. El título es algo que se conoce antes de empezar a ver un documental, es un elemento principal de la presentación del asunto histórico que se va a tratar y forma parte de su planteamiento.

Una vez que los documentales históricos empiezan tienden abrumadoramente a ser muy claros y decir de forma directa el tema que van a tratar, manifestar el punto de vista con el que se contempla el tema y poner en marcha la manera de contarlo. El punto de vista es algo que se mezcla con la propia exposición inicial del tema. La única variación que se ha encontrado a esta manera directa de empezar es generar una expectativa, como se verá más adelante.

La forma más directa y rápida de comenzar un planteamiento es partir de un texto escrito en pantalla que enuncia de manera clara el tema. Así empiezan seis documentales:

40 años y un día, *La maleta mexicana*, *L'escaezu*, *Los niños de Rusia*, *Palabras de piel* y *Tras un largo silencio*. Por ejemplo, *Los niños de Rusia* comienza con el siguiente texto: “Durante la Guerra Civil Española (1936-1939) 3000 niños fueron evacuados temporalmente de España a la Unión Soviética, huyendo de las penalidades de la contienda.” *Tras un largo silencio* se inicia así: “La guerra civil española dejó 200 mil muertos. Muchos fueron asesinados y enterrados en fosas comunes. 70 años después sus restos no han sido encontrados”. En este caso el texto está precedido por imágenes de un laboratorio de antropología forense y varios exteriores que después se verá que es donde se va a buscar una fosa. Son textos breves, claros, asépticos, que centran un tema aportando fechas y datos.

Un poco más allá van los textos de *40 años y un día* y *Palabras de piel* puesto que incorporan el punto de vista con el que se afronta el tema que se va a ver. Lo mismo pasa en *La maleta mexicana* y *L'escaezu* pero haciendo textos más largos y con lamentables errores²⁸⁶.

Texto de *40 años y un día*: “Entre 1936 y 1982 800.000 españoles sufrieron un sistema penitenciario concebido para asegurar la sumisión de los pobres y los antifranquistas. Unos y otros estuvieron sometidos a las mismas humillaciones y castigos, pero se enfrentaron al poder carcelario de manera distinta. Hasta los llamados “comunes” empezaron a preguntarse por qué, precisamente ellos, eran carne de cañón”.

Texto de *Palabras de piel*: “Minas, tramos de ferrocarril, carreteras de montaña, obras de regadío... son algunos de los trabajos en los que participaron presos y prisioneros, dentro de una política que compartía Franco con el régimen nazi, la voluntad de utilizar de manera masiva el trabajo esclavo de los opositores, para la reconstrucción de la posguerra (1936-1939). 1.500 de estos esclavos fueron enviados desde la Península a Canarias para realizar de forma inhumana carreteras, la mitad quedó en Tenerife, el resto se repartió entre Gran Canaria y Fuerteventura. Para los que sobrevivieron el periplo no acabó ahí, muchos fueron trasladados a África, a algunos aún les esperaba la faraónica obra de la Cruz de los Caídos. Aún hoy se preguntan ¿por qué?”

²⁸⁶ *La maleta mexicana*: “Décadas después de la Guerra Civil española, estaba prohibido mirar hacia el pasado”. *L'escaezu*: “Finalizada la contienda España vivirá 40 años de Dictadura Franquista... Los primeros “Niños de la Guerra” no regresarían hasta 40 años después, en 1956”.

El resto de documentales analizados enuncia el planteamiento con el sonido, ya sea mediante una voz *over*, entrevistas o con la combinación de ambos recursos. En definitiva: se dice de qué trata el documental y cómo se contempla históricamente.

Como ejemplos de voz *over* basten *Las cajas españolas*, *Crónicas da Galiza mártir* y *Ciudadano Negrín*. En *Las cajas españolas* se hace un prólogo de un minuto donde un locutor explica lo que se va a contar: “Un grupo de personas se encargó de proteger y poner a salvo el inmenso tesoro artístico español... Esta es la historia de aquel esfuerzo que en su día quedó oscurecido por causa de la guerra y que tras la victoria de Franco fue deliberadamente silenciado por razones políticas”. Visualmente se utiliza la mezcla de imagen de archivo y simulada que estará presente durante todo el documental.

Crónicas da Galiza mártir también incorpora la voz de un locutor convencional, pero predomina el punto de vista sobre el tema: “70 años después del levantamiento fascista de 1936, una pequeña parte de la sociedad sigue reclamando justicia... miles de fusilados, detenidos, desaparecidos, presos, torturados, huidos, exiliados, deportados y expedientados por causas políticas, religiosas o culturales, dan testimonio de una historia heroica, pero también silenciada y desconocida... El comportamiento distante de nuestra sociedad, moldeada material, espiritual y psicológicamente por el franquismo es la consecuencia más clara de la metodología del terrorismo de estado y genocidio aplicado por el golpe militar y fascista de 1936.”

Ciudadano Negrín simula la voz del protagonista y lee un texto suyo en el que queda claro que vamos a oír las explicaciones del personaje: (Voz simulada de Negrín mientras se ve una película de súper 8) “Cuando tomé estas imágenes ya me habían acusado de haber sido una marioneta en manos de los comunistas, de haber entregado a la Unión Soviética las reservas de oro del Banco de España y de haber prolongado inútilmente la guerra provocando miles de muertes innecesarias. Recientemente han dicho que fui la persona más difamada de la España del siglo XX.” Queda claro que se va a conocer el punto de vista del propio Negrín usando no solo textos suyos sino, además, algunas imágenes grabadas por él mismo.

En definitiva, a través de un texto en pantalla o de una voz *over* se facilita entrar directamente al asunto histórico que se va a tratar e incluso se manifiesta el punto de vista desde el que se contempla. Cuando la información se da a través de un texto las imágenes

que lo acompañan, si las hay, no son tan importantes como las palabras escritas en pantalla. En el caso de una voz *over* las imágenes ya están componiendo el marco histórico, el estilo y el punto de vista, si bien, como han declarado algunos directores, se espera que lo dicho plasme un significado unívoco que no deje lugar a dudas ni interpretaciones sobre lo que se va a ver.

Tras el planteamiento unos documentales hacen un desarrollo cronológico, otros temático, otros dan paso a unos entrevistados, otros empiezan a desarrollar de forma minuciosa y por partes lo que en el planteamiento se ha expuesto de manera genérica. Cada documental hace su propio desarrollo, pero todos los que no juegan a hacer una expectativa hacen un planteamiento claro y general del tema. Por ejemplo, *Las maestras de la República*, *El campo de Argelers* y *O segredo da Frouxeira*.

Planteamiento de *Las maestras de la República*. Duración: 5 minutos

- El asunto histórico que se va a tratar: Con el título y una voz en off se deja claro. Off: “Decía María Salvo que lo decisivo de aquel 14 de abril de 1931 no fue ese mar de banderas, voces, cantos y entusiasmo que inundó el mundo de los adultos. El principio de la República fue ese día que maestros y maestras retiraron el tabique de madera que separaba a los niños de las niñas en las aulas y salieron todos juntos a la terraza de juegos por primera vez.”
- El punto de vista: La República se abre a las mujeres y son las mujeres las protagonistas
- Estilo narrativo: Se unen una simulación, una voz en off y entrevistas a cuatro expertos. El resto de imágenes son de documentos de la época y archivo. Presencia de mujeres.
- Actualidad: La mujer se empezó a liberar entonces.

Planteamiento de *El campo de Argelers*. Duración 4 minutos.

- El asunto histórico que se va a tratar: historia del campo de concentración francés de Argelers para exiliados españoles. No se intenta generar una intriga o una expectativa, simplemente se dice lo que se va a tratar.
- El punto de vista: Lo primero que aparece es una cita, “Vivir la historia es terrible, vivir al margen de la historia es todavía más terrible. David Albaharí.” Una canción laudatoria del bando republicano suena durante los créditos.

- Estilo narrativo: Recreación del inicio de la construcción del campo y locutora que explica. Con el título, que aparece a los dos minutos, se usan imágenes de archivo.
- Actualidad: No se intenta vincular a la actualidad.

Planteamiento de *O segredo da Frouxeira*. Duración: 5 minutos

- El asunto histórico que se va a tratar: ¿Quién era Alejandro Porto? ¿Por qué para su propia familia era un secreto su antepasado y dirigente republicano fusilado en 1936?
- El punto de vista: Hay que rescatar el buen nombre del republicano “tío Alejandro”. Un secreto del que nadie hablaba por miedo.
- Estilo narrativo: El inicio es con imágenes de una simulación dramática. Después, una persona se presenta como el que va a investigar a través de documentos y entrevistas. No hay voz en off
- Actualidad: Una persona se pregunta acerca de una persona de la familia sobre la que “nadie sabe nada”. Se dispone a investigar quién era Alejandro Porto Leis. “...podía haber algo que nos afectase a toda la familia...”

Otros documentales con un planteamiento claro son:

Amaren ideia en 6 minutos presenta a tres personajes y el drama que les une. Después se empieza a conocer la vida de cada uno.

Camaradas, en dos minutos un anciano, Sebastián Piera, evoca una época de lucha comunista y la nostalgia de España, “La desintegración del franquismo no ha venido del cielo. Pero la nostalgia del país la llevaré toda mi vida dentro”. Después se empieza a relatar el exilio.

Celuloide colectivo, también en dos minutos, presenta de forma nostálgica el cine anarquista, usando imágenes y documentos de época; se oyen estas frases: “No existía otra productora que la CNT / La Guerra civil es la primera guerra filmada / Era todo una pura colectivización.” A continuación, se narra el tema cronológicamente desde el inicio de la guerra.

La guerrilla de la memoria, sobre los maquis, termina su planteamiento con la frase: “la guerra empezó el 1 de abril del 39”. A partir de ahí van apareciendo testimonios

sobre el maquis. En definitiva, el planteamiento de un documental histórico muestra a las claras de qué trata y pone en marcha con rapidez el desarrollo del tema. Esto mismo se hace en *La sombra del iceberg*, *Las cajas españolas*, *Lorca*, *el mar deja de moverse*, *Los otros guernicas*, *Los perdedores*, *Mujeres en pie de guerra* y *Rejas en la memoria*. Todos hacen un planteamiento claro e intentan presentar con interés el tema que van a contar. Por ejemplo, en *Los otros guernicas* se presentan las pinturas de Luis Quintanilla relacionándolas con el Guernica de Picasso.

La variante principal al planteamiento claro es la generación de una expectativa. Esta estrategia se localiza en cuatro documentales. En *Exilios* durante los dos primeros minutos se hace un arranque poético en el que mientras se ve a un hombre mirar el mar se oye una voz de archivo, que se supone del protagonista del documental, y que habla de que si un hombre pierde al niño que fue se suicida; a esto le sigue una entrevista de archivo del propio Lorenzo Varela. No se explica quién fue o qué hizo Lorenzo Varela sino que se opta por enseñar un personaje de manera atractiva.

Una expectativa más clara es la que hay en *Ezkaba, la gran fuga de las cárceles franquistas*, en el que en el primer minuto se ve que hay gente actual que manifiesta su ignorancia por “Ezkaba”, a pesar de que es algo que está a la vista, y en el segundo minuto se rescatan imágenes de un programa de televisión donde Isabel Gemio habla de que hay allí una persona que participó en la mayor fuga que hubo de una cárcel franquista. “Es bueno tener memoria para saber de dónde venimos. Tenemos a uno que estuvo allí”, dice la presentadora. La idea del arranque es pasar a estar interesados por un gran suceso sorprendentemente olvidado.

Memorias rotas enseña en sus tres primeros minutos unas ruinas, unos hombres que caminan por ellas y que hacen comentarios poco claros (“quién dice que aquí pasó lo que pasó en el 37, ¿verdad?”), y otras entrevistas que hablan de que había soldados que pasaban por allí pidiendo comida y refugio.

El comienzo con una apuesta más fuerte por generar una expectativa es el de *Los que quisieron matar a Franco*. En el primer minuto se hace una simulación completa de un atentado mortal contra Franco. En el segundo minuto el locutor dice: “Esta noticia nunca se produjo. Estas imágenes nunca se vieron porque nunca sucedieron. Nadie disparó jamás contra él. Nadie logró jamás arrojar la bomba certera, o dirigir la bala

precisa que acabara con la vida del que durante cerca de 40 años se autodenominó Caudillo... Francisco Franco Bahamonde murió en la cama a pesar de los intentos de acabar con su figura, lo que habría representado también el derrocamiento de su régimen dictatorial”. En el minuto tres aparecen variadas entrevistas de gente que habla de que a todos se les pasó por la cabeza alguna vez la muerte de Franco.

En el documental *Buscando el paraíso*, como se explica más adelante, se hace una apuesta narrativa muy evidente por empezar generando una expectativa que además no se soluciona hasta la mitad del documental.

Algunos de los documentales con estrategias narrativas de predominio de la trama o del personaje, en los que se hacen algunas dramatizaciones, se permiten hacer comienzos más pausados o indirectos, si bien la claridad de la formulación del planteamiento se mantiene. *Azaña, Noticias de una guerra, Castillo de Olite, Los que quisieron matar a Franco y Mirando al cielo* tienen que empezar presentando dos cosas: un tema histórico y un planteamiento dramático y, además, unir ambos en un solo discurso que funcione coherentemente. La voz *over* se encarga de hacer este engarce. *Castillo de Olite* y *Mirando al cielo* tardan unos 10 minutos en hacer el planteamiento; en estos casos hay que hacer una verdadera presentación de personajes.

Los que quisieron matar a Franco, en el minuto 4, después del inicio que se ha contado un poco más arriba, pasa a enseñar un bar de los años 50 y la voz en off presenta la historia de ficción que servirá de soporte y nexo de las historias reales de intentos de atentados a Franco. Casi en el minuto 11 termina el planteamiento y comienza la primera historia real de los intentos que hubo de matar a Franco.

Un documental histórico comienza generando un planteamiento en el que quedan claros conceptualmente el tema y el punto de vista, narrativamente la estrategia narrativa que se adopta y visualmente las principales herramientas que van a estar presentes. El planteamiento termina cuando queda expuesta la hipótesis general del tema, visual y sonoramente, y se puede pasar a desarrollarlo de manera pormenorizada.

Así lo hace *El honor de las Injurias* tal cual van apareciendo las imágenes.

Minuto 0: Imágenes de un archivo por el que se mueve la cámara. A los 12 segundos entra una voz en off que habla en primera persona: “Lo primero que supe de él

fue su muerte. Era la sombra más profunda de una derrota, el triste honor de una venganza. Decidí seguir su rastro. La curiosidad se convirtió en obsesión. Quedé atrapado.” (Sentido: La persona que habla ha “descubierto” en un archivo a una persona del pasado y va a averiguar más)

Minuto 1: Unas manos abren una caja del archivo. Se empiezan a ver documentos y fotos. Están claros varios símbolos anarquistas. Destacan las fotos de un hombre. (Sentido: presentación de la persona “descubierta”. Ya hay un tema, la persona “descubierta”, y un punto de vista completamente personal.)

Minuto 2: Exteriores. Imagen archivo. Gentes huyendo. Título. Una fecha: 28 de marzo de 1939. Carretera desde un coche. Entra la misma voz en off: “Huía de Madrid para salvar la vida. Le dijeron que en Valencia habría barcos para marchar al exilio, que nadie quedaría en tierra. Fue un largo viaje, con el miedo secreto a no escapar”. (Sentido: El director sitúa a su personaje en el momento final de la guerra tratando de huir.)

Minuto 3: Imágenes confusas en movimiento. La misma voz en off: “A Valencia no llegan barcos. Le ordenan que siga hacia Alicante. Allí le espera un buque de la Mid-Atlantic. Cuenta los kilómetros, las horas, los minutos.”

Imagen de barcos hundidos. Fotos archivo. Off: “Llega tarde. El “Maritime” zarpó de madrugada. En los muelles la desolación, la incertidumbre, el miedo. Todos dicen que vendrán más barcos.” (Sentido: todo se está hundiendo. No puede salir.)

Minuto 4: Imagen de archivo de barcos. Reconstrucción: una hoguera y un hombre que tira algo a la hoguera. Off: “El 31 de marzo, los minadores Marte y Vulcano cierran la bocana del puerto. La esperanza se derrumba. Esa noche comienzan los suicidios. Él decide borrar sus huellas”. (De fondo se empieza a oír el parte de final de la guerra) “Sé que le detuvieron en las primeras horas del 1 de abril y que fue uno de los últimos en abandonar los muelles. Era un día frío de sol y de viento, un día irreal y extraño. Atravesó las columnas de soldados y obedeció la orden de incorporarse a una larga fila de prisioneros. Supo que comenzaba la cuenta atrás. Hablaban los vencedores” (Sentido: Capturado. Trata de permanecer en el anonimato, parece una persona que ha tenido responsabilidades. Visualmente, en estos cuatro primeros minutos, ya ha habido imagen actual, archivo, documentos y una reconstrucción. Se ha visto al personaje quemar sus documentos)

Minuto 5: Fotos de época de un puerto. Se termina de oír el parte de final de guerra. Fotos de hombres en la cárcel o en filas. Imagen de archivo de una plaza de toros con gente por todos lados. Off: “Lo condujeron a la plaza de toros de Alicante. Se temió lo peor. Entre los prisioneros algunos hacen méritos para salvar la vida. Uno de ellos, uno que causó estragos, le delata.” (Sentido: El miedo, un compañero lo delata)

Minuto 6: Imagen de una película de ficción, documento concreto que se cita, fotos auténticas. Off: “Ese mismo día se comunica su captura a la jefatura de la policía militar. El 15 de junio de 1939 fue incluido en una expedición de prisioneros con destino a Madrid. Sería conocida como la expedición de los 101. Los más buscados. Los más odiados. Dirigentes políticos y sindicales. Diputados. Gobernadores. Alcaldes. Policías. Periodistas. La expedición se detuvo en cuatro ocasiones. En la última parada, en Quintanar de la orden, los presentaron como trofeos de caza. A él le tocó la peor parte.” (Sentido: Es un personaje singular. Visualmente, con la imagen de una película de ficción, ya están todos los elementos que se usarán durante el documental.)

Minuto 7. Off: Foto de Felipe Sandoval por la que se mueve una luz. Camiones. Exterior calle Almagro. Off: “Felipe Sandoval, el doctor Muñiz, el más peligroso atracador y pistolero, un asesino y un gánster, que muy pronto recibirá su merecido. La madrugada del 16 de junio los camiones se detuvieron en el número 36 de la calle Almagro”

Imagen de máquina de escribir y documento. Una nueva voz lee el documento de la detención. Off: “Le ensuciaron los dedos de tinta. Le obligaron a responder quiénes eran sus padres, dónde había vivido, cuál era su profesión. Le obligaron a recordar quien era”. Imagen simulada donde un hombre de pie se aprieta un puño en el costado. Fundido a negro. (Sentido: fin de la presentación del personaje, que pasa a tener nombre propio. Se le deja derrotado y encarcelado)

La siguiente secuencia es para empezar a narrar su nacimiento e infancia. En los primeros siete minutos se ha presentado un tema (Felipe Sandoval. Anarquista) que interesa al director del documental. Él mismo lo narra. Visualmente hay una mezcla de imágenes de archivo, fotos, documentos, recreaciones y grabaciones actuales, todo en blanco y negro. Todo está planteado y solo queda desarrollarlo. A esto se une una cosa que solo se sabe al final pero que genera un “espejo” con el principio: Felipe Sandoval

también delatará a compañeros suyos. Después de recorrer su vida se volverá a la misma escena con la que se ha empezado para terminar la “investigación” sobre Felipe Sandoval. Los documentales que empiezan generando una expectativa dedican algunos minutos más para completar el planteamiento, la manera de hacerlo es a través de la estrategia narrativa (Presencia del director, dramatización, etc.)

Los documentales con comienzos que se pueden considerar malos, porque no contienen ni un planteamiento claro ni un interés o una expectativa generada, tienen el común denominador de la mezcla de elementos sin que exista un nexo común. Predomina la confusión al ir apareciendo mensajes e informaciones que no terminan de elaborar un tema claro. Por ejemplo, *Los héroes nunca mueren* presenta hechos, pero cada uno que aparece no acaba de unirse con el anterior y no termina de aparecer un tema, solo hay micro escenas inconexas. Lo primero que se ve es una entrevista a Federico Mayor Zaragoza, en la que habla de Taino y da un consejo que a él le dio su madre “nunca aceptes lo inaceptable”.

Lo segundo es la imagen de una reconstrucción de la foto de R. Capa. Voz *over*: “La imagen más emblemática de la Guerra Civil Española está secuestrada. No se ha autorizado mostrar las fotografías de Robert Capa en esta película”.

En tercer lugar, se ve la imagen de gente que camina por vías de tren abandonadas. Off que explica que desde la II Guerra Mundial han muerto más personas en conflictos armados que en todas las guerras anteriores. Aparece el título: Los héroes nunca mueren.

A continuación, en el minuto 4, aparece la foto del Cuartel de la Montaña y fotos de otras guerras. Texto escrito en pantalla: 1936-2004. Tres entrevistados hablan de la foto de Capa y de quién puede ser el soldado fotografiado.

Minuto 7. Un aula con adolescentes que hablan, dirigidos por un profesor, sobre las guerras. El profesor pregunta: ¿Qué pudo mover a Taino y a los trabajadores a defender la República?

El problema, cuando se llevan siete minutos, es que sigue sin estar claro qué va a contar el documental. Lo que se deriva de un planteamiento así es también un desarrollo confuso en el que se van a seguir mezclando cosas alrededor de una idea, pero no de un tema. Al faltar un tema claro termina predominando solo el punto de vista, y el desarrollo

de un punto de vista no tiene la fuerza narrativa de un tema. Terminan siendo solo consideraciones unidas unas tras otras que no tienen la entidad para elaborar y sustentar un desarrollo audiovisual de larga duración.

En los documentales, de un tema se pueden colgar muchas ideas. Pero si falta el tema histórico las ideas no tienen en dónde colgarse y terminan cayéndose y precipitando el documental hacia el aburrimiento o la propaganda.

8.3. El sentido de un final.

En todos los finales es común que aparezcan aspectos emocionales a través del uso de elementos metafóricos y, más frecuentemente, con la construcción de alguna secuencia emocional. Ejemplos ya comentados son la metáfora de los pasos de que se alejan y las secuencias de montaje de caras de las personas que han participado. En los documentales analizados se procura cerrar no con una fría conclusión sino con una consideración emotiva para tratar de vincular afectivamente al espectador, lograr la cercanía completa con los personajes, en definitiva, conseguir la simpatía del espectador hacia el tema considerado. El final de un documental es un buen lugar para la emoción.

Una característica peculiar de estos documentales históricos es que incluyen varios finales. En un número importante de documentales está, por un lado, el final del contenido tratado (ya haya sido expuesto a modo de narración cronológica, expositiva, dramática...) y por otro, organizar el mensaje o moraleja. En los documentales se cierra como mínimo el contenido y el mensaje. Un claro ejemplo es *Hollywood contra Franco*. Tras repasar la presencia de la Guerra Civil Española en el cine norteamericano el documental elabora una secuencia en la que el hijo del guionista y brigadista internacional Alvah Bessie se encuentra con Román Gubern en España en uno de los lugares donde estuvo su padre. Es el acontecimiento, la escena, con la que se cierra el recorrido histórico. Pero el documental no termina, sino que sigue casi siete minutos más: con imágenes de la guerra de Vietnam y viendo ejemplos de cine político de los años 70, Susan Sarandon y otros entrevistados hablan del idealismo de la lucha política y de la necesidad de ser “protagonista de la propia vida”. Se ven imágenes de una manifestación contra “las guerras” en la que está la propia actriz norteamericana. Un mensaje derivado del tema histórico visto.

No se puede considerar que exista un catálogo de tipos de finales, pero sí de elementos que aparecen con frecuencia en los mismos y que sirven para cerrar un documental. Terminar un documental histórico no es solo acabar de exponer el estudio del tema propuesto. Como se ha visto, un elemento presente en todos los documentales en los que la historia ha estado vinculada una o varias personas, es el cierre personal de la historia. El ejemplo tal vez más claro es el de *Amaren idea* donde cada uno de los tres

personajes tiene su final emocional²⁸⁷. En este caso es evidente que hace falta ese final personal porque la historia contada en el documental es su historia. Pero lo que aquí se marca es que también, en otros documentales, en el que el tema no ha sido alguien con nombre propio, se producen esos finales personales emocionales. Tan importante es acabar de contar cómo fue el cine anarquista al comienzo de la guerra en *Celuloide colectivo*, como crear la escena donde se cierra el recorrido del principal entrevistado (“Para mí el cine más que una profesión ha sido siempre un ideal”).

El final más evidente es el del contenido histórico tratado. Todos los documentales elaboran un final para el tema que han desarrollado; existe un punto a partir del cual ya no se dispone de nada más que contar. Pero un tema histórico en un documental no termina con unas conclusiones deducidas de lo dicho. En la enorme mayoría de las ocasiones simplemente se termina cuando se llega al final temporal de lo que se estudiaba. Por ejemplo, *El campo de Argelers* acaba con el cierre del campo de concentración; *Las cajas españolas* cuando los cuadros del Museo del Prado vuelven a España; los documentales biográficos terminan cuando la persona muere. Llegados a ese punto lo que sí cabe es una breve consideración, que suele ser más emocional que resultado de la investigación. En *El campo de Argelers* la locutora añade que “El campo se marcará en la conciencia del exilio republicano”. El documental *40 años y un día* termina cuando se llega a la época en la que dejaron de existir las “cárceles franquistas”. Es entonces cuando tanto la voz en off como unas entrevistas hacen una evaluación del tema, una conclusión “vital” (“la cárcel del franquismo ha sido el centro de dolor, centro de dolor intenso, y centro de deformación mental”). *Rejas en la memoria*, uno de los documentales más completos y rigurosos, ofrece sus conclusiones: “venganza no, reconocimiento sí... fue necesario el olvido en la Transición, pero ahora es necesario el reconocimiento y la recuperación de esa parte de la historia”. Hay que señalar que estos cierres emocionales al tema histórico no existen en todos los casos. A partir del punto histórico el documental empieza a incorporar otros elementos a su final.

Caben dos consideraciones generales. La primera es que los documentales que adoptan una estrategia narrativa de investigación sí presentan unas verdaderas conclusiones puesto que el desarrollo narrativo lo requiere. En *La sombra del iceberg* la

²⁸⁷ Uno se come el mismo pastel que se comía en la infancia, otro declara que es feliz y la tercera, acompañada por un familiar, saluda a cámara y se despide

voz del director llega a decir, antes de la secuencia final, “resumamos...” y explica las diversas conclusiones a las que han llegado sobre la autenticidad o no de la foto del miliciano de R. Capa. La segunda es que no se ha encontrado ningún ejemplo de final abierto. Todos los temas se cierran. Lo que sí hay son algunos casos en los que los finales son visuales y eso permite cerrar con una pincelada poético metafórica que deja un poco en el aire la narración. En *Tras un largo silencio* el último plano es la vista de la cuneta de la carretera donde se han buscado infructuosamente los cadáveres. *Noticias de una guerra* termina la guerra con una secuencia visual de dos minutos dedicada a los exiliados. *Ciudadano Negrín* y *El honor de las Injurias* usan un plano de pies que se alejan.

El segundo tipo de elemento de un final es la elaboración de una moraleja o mensaje, que llega, en algunos casos, a alcanzar lo que en publicidad se denomina *call to action*. Es muy frecuente que al tema estudiado se le añada un juicio, una consideración o enseñanza, que se deduce de lo que se ha expuesto. El final de un tema histórico en un documental no son unas conclusiones porque está condicionado por el tipo de lenguaje que se ha usado, un lenguaje audiovisual. Lo que se ha hecho es una narración, y en el final de una narración entra, de manera natural, la incorporación de una moraleja, una enseñanza, una lección de vida y, como se verá más adelante, hasta un homenaje. Casi todos los documentales hechos al calor de la corriente de la memoria histórica añaden en los minutos finales diversas enseñanzas sobre la historia y llamadas a continuar el trabajo de recuperación de la memoria. Otros explican lo que se puede aprender de lo visto como es el caso de *Castelao e os irmans da liberdade* donde al final se dice lo mucho que hay que aprender de Castelao.

En tercer lugar, en el caso de los documentales con alguna historia dramática, hay que finalizar esa misma historia que se ha desarrollado junto con el propio contenido histórico del documental. Son los documentales que tienen de manera más clara un necesario doble final. Se pueden distinguir los que han desarrollado una auténtica historia de ficción (*Mirando al cielo. Los que quisieron matar a Franco*) y los que han usado recursos dramáticos (*Castillo de Olite. Amaren ideia. Vivir de pie. Las guerras de Cipriano mera. Azaña. Camaradas*). *Mirando al cielo* termina su historia con la escena donde el personaje de la directora tira las cenizas del abuelo, y *Los que quisieron matar a Franco* añade la escena final donde el camarero que ha matado a Franco recupera la tranquilidad en su bar. En los otros documentales citados se hacen finales para los

personajes que han aparecido o para alguna de las historias contadas. *Azaña* tiene que cerrar la historia del presidente de la República, cerrar la historia del actor que ha interpretado al presidente y hacer una moraleja que incluye una llamada a la acción.

En cuarto lugar, es frecuente encontrar una secuencia que cierra con justicia poética el documental. Se trata de hacer un montaje para hacer triunfar los valores morales o políticos sobre los hechos. Esto se puede llevar a cabo de diversas maneras. Las más frecuentes son: primero, trayendo la historia hasta el presente; segundo haciendo una relectura explícitamente dicha y, tercero, incluyendo una secuencia de homenaje a las personas de las que se ha hablado, ya sea editando una secuencia emocional, o grabando un homenaje que realizado en la actualidad.

Como ya se explicó en el capítulo de las estrategias narrativas, los documentales analizados tratan un tiempo de la historia de España inevitablemente trágico: la Guerra Civil Española y sus consecuencias. A esto se añade que ninguno de los documentales es partidario del bando que resultó vencedor. Esto hace que no pocos de los documentales se enfrenten a un problema narrativo: cuentan historias que acaban mal.

Los temas de todos los documentales analizados tienen relación con el bando republicano. Solo dos, *La guerra cotidiana* y *Castillo de Olite*, tratan un tema compartido por ambos bandos y cuentan también con entrevistas de personas del bando nacional. El punto de vista de estos dos documentales es el de considerar la Guerra Civil como una guerra fratricida o un desastre colectivo. *La sombra del iceberg* es una investigación sobre la autenticidad de la foto de R. Capa y no entra, ni tiene por qué hacerlo, en consideraciones sobre bandos. Los 32 restantes documentales tratan directamente temas del bando republicano y 28 de ellos manifiestan claramente una postura pro republicana. Los otros cuatro (*Los niños de Rusia*, *Rejas en la memoria*, *Los que quisieron matar a Franco* y *El honor de las Injurias*) simplemente exponen un tema histórico de manera rigurosa y la simpatía por el bando republicano viene dada únicamente por la elección del tema estudiado.

Al ser esto así, el problema narrativo de casi todos estos 28 documentales es que se enfrentan a una historia trágica que acaba en derrota. Un mal final. La manera de revertir este final negativo es elaborar secuencias que, con justicia poética, convierten a los republicanos derrotados en victoriosos. Situar el final en la actualidad sirve de

resarcimiento a quienes fueron injustamente tratados, humillados o vencidos y se termina así lo contado de manera positiva. Los últimos minutos del documental dan un salto temporal, traen la historia hasta el presente. Esto permite leer los acontecimientos de una nueva manera. Siendo así, los republicanos ganaron la guerra.

Las cajas españolas representa un claro ejemplo. Narra la historia de las vicisitudes por las que pasaron las pinturas del museo del Prado y finaliza cuando se acaba la guerra. Las pinturas terminan en Suiza. Franco las reclama, se hace una exposición en Ginebra y después se envían a Madrid. La propaganda franquista lo presenta como un éxito propio. Este es el fin del contenido histórico tratado pero el documental no termina, sino que sigue dos minutos más. Ahora la imagen pasa a color por primera vez y se ve gente visitando el Museo del Prado, se hace un montaje-homenaje a los que pusieron las pinturas a salvo y se cuenta que en 2003 se colocó una placa en recuerdo estas personas. Plano de la placa en el museo del Prado. Más fotos de los protagonistas. Y ahora sí, fin del documental.

Ciudadano Negrín lo hace de manera más sutil puesto que lo único que hay es la incorporación de un texto final: “En 2009 el PSOE le devolvió su carné de partido”. *Los niños de Rusia* simplemente incluye un sencillo texto para terminar el periplo de la vida de estas personas. (“A todos ellos, los niños de Rusia, cuyo generoso testimonio nos habla de sus vidas y de nuestra propia historia”). En este caso el texto es solo un homenaje.

Otros documentales expresan directamente, con voz *over* o con el testimonio de algún entrevistado, ese final positivo que el paso del tiempo permite hacer. En *Exilios*, un entrevistado, Alonso Montero (miembro del PC) dice: “Era un hombre que vivió de derrota en derrota. Pero, al mismo tiempo, nunca dejó de creer, que el capitalismo no tenía la última palabra... seguro que suscribiría las palabras de Ernesto Cardenal cuando afirmó que somos soldados derrotados de una causa invencible. Yo creo que ahí está, también, el cuerpo entero de Lorenzo Varela.”

En *L'escaezu*: Habla un “niño de Rusia” a modo de conclusión: “nuestro ideal era hacer algo bueno... qué grande es tener un ideal, aunque descubras que te han engañado y sigas creyendo en el ideal, pero a tu manera, como tú crees que debe ser.” (En este caso, unos minutos antes, una entrevistada habla del daño que hizo la “política” a su madre). Se añade un texto de cierre: “Esta película está dedicada a todos los “niños de la guerra”.

A todos los que con su empeño nos han acompañado en este camino. A todos los olvidados. A todos ellos siempre.” El documental *Los perdedores* en su extraña pretensión de “sacar del olvido” a los moros de Franco hace decir a uno de ellos que “hoy no movería un dedo por Franco”.

La tercera manera de hacer este final de justicia poética es la inclusión de auténticas secuencias de homenaje. Una manera es grabar un homenaje actual (*Tras un largo silencio*, *Ezkaba*, *la gran fuga de las cárceles franquistas*, *La maleta mexicana* y *Memorias rotas*); la otra es hacer una secuencia emocional que sirva de reconocimiento y admiración hacia estas personas. La secuencia más común es la formada por fotos de los protagonistas unidos por una música adecuada.

Este tipo de finales de justicia poética predominan en los documentales que se pueden encuadrar en la corriente de la memoria histórica, unos dieciocho documentales. El presente es una victoria sobre el pasado. Los documentales con un final de este estilo son: *Las cajas españolas*, *Rejas en la memoria*, *Tras un largo silencio*, *Mirando al cielo*, *Castelao e os irmans da liberdade*, *Crónicas da Galiza mártir*, *Ezkaba*, *la gran fuga de las cárceles franquistas*, *La guerrilla de la memoria*, *Exilios*, *La maleta mexicana*, *Ciudadano Negrín*, *Celuloide colectivo*, *Azaña*, *L'escaezu*, *Los héroes nunca mueren*, *Los perdedores*, *Las maestras de la República*, *Memorias rotas*, *Mujeres en pie de guerra*, *Los otros guernicas*, *O segredo da Frouxeira* y *Lorca, el mar deja de moverse*.

Que se hayan desglosado distintos elementos presentes en los finales de los documentales históricos no tiene que hacer perder de vista que el final es algo unitario y que funciona como un conjunto. De esta manera hay que entender también la presencia de algo que podría sorprender: las llamadas a la acción que se hacen de manera más o menos explícita. La manera más común de hacer estas *call to action* es a través de algún entrevistado. Por ejemplo, Gibson pide que se busque el cadáver de Lorca (aunque también se da voz a un familiar que dice que se opone). En muchos otros aparecen personas pidiendo recuperar la memoria, romper el “muro de silencio”, “no me parece correcto querer hoy castigar a nadie, ni llamar la atención a nadie, pero esclarecer la cosa sí”, “no pedimos venganza sino verdad, que los cuerpos salgan a la luz”, “el Estado no ha hecho nada por recuperar la memoria”, “la recuperación de las figuras del exilio es una obligación de toda la sociedad”, “la sociedad civil no tendría por qué estar haciendo los deberes al estado”.

Hay once documentales que contienen estas llamadas a la acción, algo más que una moraleja: *La guerrilla de la memoria*, *Los héroes nunca mueren*, *Lorca, el mar deja de moverse*, *Ezkaba*, *Mirando al cielo*, *Azaña*, *Hollywood contra Franco*, *O segredo da Frouxeira*, *La maleta mexicana*, *Crónicas de Galiza martir* y *Las maestras de la República*.

En *Las maestras de la República* las últimas personas entrevistadas afirman lo siguiente: (Hay que) Recuperar la memoria de estas personas / Hay que luchar siempre, luchar por una educación mejor, pero aunque se consiga poco seguir manteniendo la ilusión, no hundirse nunca / luchar por una escuela solidaria es el mejor legado que nos han dado las maestras republicanas y el reto que tenemos hoy, ahora y aquí, para continuar, diríamos teniendo viva su memoria... eso nos obliga a continuar hoy en día luchando por sus ideales / Texto: “En recuerdo de las maestras republicanas que dedicaron sus vidas a la construcción de una educación basada en los ideales de igualdad, justicia y solidaridad. FETE-UGT”

En *Azaña*, tras recordar una frase del presidente de la República (Hasta la tercera República), el actor que ha representado el papel de Azaña dice: “Esperemos que la III República venga de la mano de hombres y mujeres de la talla de Manuel Azaña. Al menos así lo esperamos.”

La aparición de finales complementarios al del propio relato histórico manifiesta la presencia de una nueva finalidad en un documental que aborda el estudio del pasado. Una finalidad que lo vincula al presente y al debate político e ideológico actual. La mirada desde el presente condiciona el estudio de la historia, pero también el eco de la historia pesa sobre el presente.

9. *Buscando el paraíso*. Una experiencia de narración histórica audiovisual.

9.1. Un trabajo de investigación histórica.

9.2. Análisis de *Buscando el paraíso*.

9.3. Posibilidades del lenguaje audiovisual para relatar la historia.

9.1. Un trabajo de investigación histórica.

Buscando el paraíso es un documental de 75 minutos dirigido por el autor de esta investigación. Es un intento práctico de plasmar en un documental una investigación histórica. Los cineastas pueden ser historiadores, pero su manera de hacer historia posee reglas propias: las imágenes sustituyen a las palabras y la narración a un texto. Los realizadores de documentales disponen de las imágenes y los sonidos para configurar su relato histórico, como se ha explicado. Indudablemente, la palabra, en este caso principalmente sonora, está presente, pero es la imagen, con su enorme potencia y capacidad de significado, la que da fuerza, peculiaridad y sentido al relato. La imagen, las imágenes, plasman el acontecimiento histórico. Los documentales, como una de las concreciones del lenguaje audiovisual, elaboran la historia de una manera distinta de como lo hace un texto escrito.

El proyecto de *Buscando el paraíso* fue concebido como parte de una mini serie documental, agrupada bajo el título *España en dos trincheras*, que pretendía abordar la historia de la Guerra Civil desde perspectivas no políticas²⁸⁸ a través de las historias de familias divididas y enfrentadas con motivo de la Guerra Civil. Durante la búsqueda de información para el proyecto se descubrió la historia de la familia Hidalgo de Cisneros, una familia de la Rioja alavesa, con dos hermanos que combatieron cada uno en un bando.

²⁸⁸ Otros documentales que vieron la luz dentro de este proyecto fueron *Sombras del 36* (2003) sobre los niños y la Guerra Civil, y *Los años robados* (2004) sobre las mujeres y la Guerra Civil.

El interés de este descubrimiento residía tanto en los conflictos provocados por el enfrentamiento como en los propios personajes: Ignacio Hidalgo de Cisneros fue el jefe de la aviación republicana, y Francisco Hidalgo de Cisneros estuvo al mando de la IV División de Navarra. Dos cargos relevantes en facciones encontradas, que continuaron ejerciendo cierto poder incluso en los años 40 y 50. Tras la contienda, Ignacio, que se hizo miembro del PCE al empezar la guerra, se exilió y formó parte del Comité Central del Partido Comunista de España. Por su lado, Francisco fue el responsable de la reapertura de la Academia General Militar de Zaragoza y después fue nombrado Gobernador militar de Asturias. Dos hermanos, dos protagonistas singulares en cada uno de los bandos y una historia que no solo abarca los años 30 sino también las décadas posteriores. Es decir, el proyecto superaba el ámbito de la Guerra Civil, recorría el franquismo y, a través de los descendientes y los diversos testigos, llegaba hasta la Transición y la democracia. De hecho, la Guerra Civil, que era el tema inicial de todo el documental, se abordó en tan sólo diez minutos del documental que se terminó realizando.

El proyecto se vio avalado desde el principio por los hijos de Francisco, y sobrinos de Ignacio, quienes no solo se mostraron muy colaborativos, sino que pusieron a disposición del documental la gran cantidad de documentación de la que disponían. La historia que había quedado en la familia Hidalgo de Cisneros de sus antepasados Ignacio y Francisco, era la de dos hermanos que supieron reconciliarse a pesar de las grandes diferencias ideológicas. En definitiva, era una buena historia en la que el amor fraterno había sabido saltar por encima de los enfrentamientos y desacuerdos provocados en la guerra y la postguerra. Una historia sobre la reconciliación de las dos Españas.

El documental, titulado casi desde sus orígenes *Buscando el paraíso* como una manera de referirse a la lucha vital de los dos hermanos durante toda su vida por defender y tratar de hacer triunfar sus ideales, se planteó como una auténtica investigación histórica que transmitiría sus conclusiones a través del lenguaje audiovisual. Esto implicaba que no bastaba con averiguar hechos o datos, sino que también había que pensar en cómo se organizaría el relato pues esto podría influir en la forma de grabar algunos asuntos. Lo importante en esta fase inicial del proyecto es que había un buen tema y una buena historia que contar.

Uno de los primeros trabajos fue localizar y hablar con los distintos informadores que se encontraron, especialmente las personas que hubieran conocido o pudieran dar

noticia de los dos hermanos Hidalgo de Cisneros. Las conversaciones con cada una de las personas localizadas, y las posteriores entrevistas, aportaron muchos datos para la historia que se iba formando.

Se pueden diferenciar cuatro tipos de entrevistados:

- Testigos: Las personas que habían conocido a cualquiera de los hermanos en algún tramo de su vida. En este sentido destacan dos de los hijos de Francisco que también conocieron a su tío Ignacio. Se trata de Juan Manuel y, sobre todo de Ignacio. También entran en esta categoría, Aurica Juaristi, amiga de Ignacio y miembro del Partido Comunista Rumano. Nicole Juaristi, hija de Aurica. Palmira Arnaiz, amiga de Ignacio y miembro del PCE. Marcos Ana, miembro del Comité Central del PCE. Santiago Carrillo, Secretario General del PCE. Vicente Ybarra, falangista y oficial a las órdenes de Francisco. Magdalena Delgado Domínguez, amiga de Ignacio en su juventud.
- En segundo lugar, los testigos de una época. José María Bravo, Antonio Borrajo, Juan Caldevilla y Manuel Montilla, aviadores republicanos. Zoltan, miembro del Partido Comunista Rumano y encargado en los años 60 de las relaciones con el PCE. Gigi Marinescu, miembro del Partido Comunista Rumano y técnico de Radio España Independiente. Eugeni Vrabie, miembro del Partido Comunista Rumano.
- En tercer lugar, los familiares de testigos: Isabel González de Langarica, esposa de Ignacio, hijo de Paco. Amaya Ruiz Ibarruri, hija de Dolores Ibarruri, “Pasionaria”.
- En cuarto lugar, los expertos para ayudar a enmarcar la historia y hacer avanzar el relato: Ángel Bahamonde, catedrático de Historia Contemporánea. Mario Mengs, biógrafo de Ignacio. Comandante Varela, portavoz de la Academia General Militar de Zaragoza. Victoria Ramos, encargada del Archivo Histórico del Partido Comunista de España. Y la encargada del Archivo del Ejército del Aire.

Con todos los testigos principales hubo primero una conversación para conocer el tipo de persona que era, recabar datos y valorar lo interesante de sus aportaciones. Con esta información y después de estudiar el tema se volvía a concertar una cita para realizar la entrevista sobre los asuntos concretos que se habían visto más relevantes. En concreto con Ignacio, hijo y sobrino de los protagonistas de la historia, se tuvieron cinco entrevistas en días distintos y con cuestionarios específicos. La última de ellas fue en la que se le

interrogó sobre el tema descubierto en el transcurso de la investigación y que contradecía su versión de la historia.

La documentación principal estaba en manos de la familia Hidalgo de Cisneros y se componía fundamentalmente de una amplia correspondencia entre los dos hermanos durante varias décadas, un amplio archivo fotográfico, documentación variada, diversos objetos relacionados con Francisco y la cinta magnetofónica en la que se da cuenta desde Radio España Independiente de la muerte de Ignacio. A esta documentación, referida directamente a los dos hermanos, se añadían otros materiales como, por ejemplo, un diario de guerra de un hijo de Francisco, que hizo toda la guerra y que ilustró su diario con cientos de acuarelas. Una documentación visual muy valiosa para la realización del documental.

Además de este material inédito, se procedió a la consulta de los fondos de varios archivos para encontrar y manejar toda la documentación posible sobre ambos personajes:

- Archivo Histórico del Ejército del Aire donde se manejaron los distintos expedientes sobre Ignacio y se pudieron conseguir algunas imágenes de archivo sobre las primeras décadas de la aviación española.
- Biblioteca Nacional, donde se encontraron fotografías en las que aparecían tanto Ignacio como Paco, y se seleccionaron también distintas imágenes para ilustrar algún momento de la historia.
- Las autobiografías de Ignacio, *Cambio de rumbo* (Ikusaguer ediciones, 2001), y de su esposa Constanza de la Mora, *Doble esplendor* (Gadir, 2004), también proporcionaron datos que ayudaron a encuadrar la historia.
- Filmoteca nacional, para localizar imágenes de la República, la guerra y la postguerra.
- Museo del Aeródromo Cuatro Vientos para verificar los tipos de aviones.
- Archivo Histórico del Partido Comunista de España. La documentación consultada en este archivo cambió la historia y proporcionó una nueva clave. Entre la variada documentación de Ignacio Hidalgo de Cisneros se halló un amplio informe que Ignacio había hecho para el Comité Central sobre las entrevistas mantenidas con su hermano en Francia en los años cuarenta. También existían numerosas cartas con anotaciones al margen en las que se manifestaba que su supuesto afecto no era más que una táctica para ganarse la confianza de su hermano. Estos documentos cuestionaban

directamente la versión que había contado la familia sobre el desarrollo de la relación de los dos hermanos, y suponían una relectura de toda la historia.

Una de las consecuencias que produjo la aparición de estos inesperados documentos fue la repetición de algunas entrevistas. Enseñando fotocopias de los documentos se hicieron nuevas entrevistas a Juan Manuel e Ignacio Hidalgo de Cisneros, hijos de Francisco Hidalgo de Cisneros, Aurica Juaristi, amiga de Ignacio y miembro del Partido Comunista Rumano, Marcos Ana, miembro del Comité Central del PCE y Santiago Carrillo, Secretario General del PCE. Ángel Bahamonde fue directamente preguntado sobre esta cuestión.

Tras la investigación la hipótesis inicial del trabajo había variado. Ya no era una historia de la reconciliación de las dos Españas; había dejado de ser la historia de dos hermanos que por encima de las diferencias ideológicas se amaron fraternalmente. Ahora surgía una pregunta que cuestionaba esa hipótesis: ¿Engañó Ignacio a su hermano en el afecto que decía que le tenía? ¿Usó Ignacio el cariño de su hermano para hacerse con información relevante para pasarla al Partido Comunista de España? ¿La supuesta reconciliación era falsa, era solo una táctica ordenada por el PCE?

El trabajo de guion para articular el relato de esta historia fue cobrando forma una vez terminado completamente todo el rodaje. La escaleta previa y la hipótesis inicial habían saltado por los aires y hacía falta una nueva manera de organizar el documental. Ahora todo empezaba a girar alrededor del descubrimiento de los documentos de Ignacio en el Archivo Histórico del Partido Comunista de España. El reto era contar con rigor, a través de las herramientas del lenguaje cinematográfico, especialmente las imágenes y la construcción del relato, la historia de los dos hermanos teniendo en cuenta la investigación realizada.

Buscando el paraíso es un documental de 75 minutos grabado en las siguientes localizaciones: Madrid, Bucarest, Zaragoza, Sevilla, Vitoria, Rioja alavesa, Lekeitio, Hendaya y San Juan de Luz.

El equipo humano estuvo formado por las siguientes personas:

Manuel Gómez. Dirección, producción, edición y cámara.

José Cabeza. Guion y cámara.

Fátima Gil. Producción.

Julio Montero. Asesor histórico y producción.

Íñigo Guerrero. Postproducción sonido.

Gustavo Gini. Música y producción musical.

Juan Galva. Grafismo.

9.2. Análisis de *Buscando el paraíso*.

Al inicio del proyecto existía una historia que contar. Tras el proceso de investigación la historia había cambiado sustancialmente, como se ha señalado. El problema, en el momento de hacer el trabajo de guion y de edición, era cómo se podía organizar el relato de esa historia final para que se convirtiese en un documental. Por una parte, estaba el resultado de una investigación y, por otra, la concreción de esos datos en un documental. La mera enumeración de la investigación y las conclusiones no poseen la capacidad de convertirse en un relato audiovisual. Hacía falta pensar la manera en la que se irían presentando los sucesos, de organizar el guion, para explotar al máximo todas las posibilidades de la historia que había aparecido. Y esto había que hacerlo con las posibilidades que ofrece el lenguaje audiovisual.

Inicialmente se partía de la premisa de mostrar la vida de dos hermanos que viven las circunstancias históricas de su época cada uno a su manera, pero sin perder el afecto. El descubrimiento de los papeles del archivo del PCE da el dato de que Ignacio, sin decir nada a su hermano, pasaba informes de sus conversaciones simulando un afecto que, si nos atenemos a lo leído en los documentos, no sentía. Pero esto no se iba a contar tal cual, sino que se iba a trastocar para crear una estructura dramática. El tema principal dejaba de ser la relación entre dos hermanos y pasaba a ser Ignacio y su relación fraterna. El documental empezaría con los dos hermanos para poco a poco irse centrando en Ignacio, su vida y sus circunstancias. De hecho, estuvo a punto de cambiarse el título de *Buscando el paraíso* y por *El tío Ignacio*. El dilema vital de Ignacio y sus repercusiones posteriores eran el núcleo del nuevo documental.

En este caso fue posible crear una estructura dramática. El eje alrededor del cual se construyó la estructura del documental fue el descubrimiento de los informes y cartas de Ignacio al Comité Central del PCE. Se trataba organizar un relato en el cual se experimentase la misma perplejidad que se había dado durante la investigación. Para eso se planificó la grabación de una escena en la que se llega al Archivo del PCE, se ven las diversas cajas y la encargada del archivo muestra algunos documentos y explica de qué se tratan. Esta escena se montaría muy avanzado el documental y tras haber contado primero la vida de cada hermano, su relación y haber transmitido la historia oficial de la reconciliación de ambos hermanos. Es decir, esta escena es la manera audiovisual de

contar el dato encontrado durante la investigación, y su integración en el documental organiza narrativamente la historia al provocar un giro completo y abrir un tercer acto.

La estrategia narrativa de predominio de la trama hacía que el documental contase la historia de los dos hermanos empezando de una manera y concluyendo de otra. Se puede decir que se empieza contando una cosa, que los autores ya saben que no es toda la verdad, para mostrar la historia completa solo al final y haciendo además que las propias personas entrevistadas se tengan que enfrentar a la nueva documentación. De hecho, el clímax final de la película es “el interrogatorio” llevado a cabo a varios de los entrevistados, especialmente los dos hijos de Paco, sobre el significado de los documentos encontrados.

La trama creada tiene varios jalones. El primero está en el mismo instante de arranque del documental: aparece una persona que en ese momento no se sabe quién es, que advierte de algo sobre lo que no estará de acuerdo. Otro fragmento de esta misma entrevista, con una nueva advertencia de que hay algo que él no quiere que se sepa, se editó mediado el documental, en este momento ya se sabe que se trata del Ignacio, hijo de Paco y sobrino de Ignacio. De esta manera, con estos dos insertos, aunque se está contando una historia, el espectador percibe que hay algo más, que no está todo dicho mientras no se llegue a ese algo sobre lo que se está advirtiéndolo. Otros jalones importantes de la trama construida son el golpe de Cuatro Vientos (inicio de la separación de los hermanos), entrevistas en Hendaya (pareceres distintos, pero reconciliación personal), la muerte de los dos hermanos, un aparente final pero que no se percibe como tal porque llega cuando está claro que falta todavía mucho metraje, y el paso del tiempo desde la muerte de ambos hasta los años 90, reforzado con la voz del director que advierte de que las cosas van a cambiar. De esta manera, la aparición de la escena con el descubrimiento de los documentos en el archivo del PCE es un auténtico punto de giro a quince minutos del final.

Además de la estrategia narrativa de predominio de la trama también están presentes otras dos estrategias: la de investigación y, sobre todo, la de presencia del director. De hecho, el documental no empezó a funcionar hasta que se tomó la decisión de hacer presente al director del mismo. Hasta ese momento había una acertada sucesión de hechos, algunas sorpresas, etc. Fue el hilo conductor que surgía de la presencia del director el que dio unidad y fuerza al relato. El director está presente desde el primer

momento enfrentado con un entrevistado. Fue imprescindible reescribir completamente la locución para que fuese el director el que hablase en off y contase la historia haciendo algún tipo de confidencia (“Esta historia no es fácil de contar...”). Es el director el que investiga y obtiene datos, el que interroga a los entrevistados (Su voz se pasó a meter siempre que se pudo en las entrevistas. Se incluyeron los dos únicos momentos en los que, casi por descuido, había aparecido en imagen durante la grabación, ya que no estaba previsto que se le viese, sin embargo, ahora estos dos fragmentos eran necesarios). El director es el que se enfrenta a la versión “edulcorada” de la reconciliación y es quien encuentra los documentos que hacen saltar por los aires la tesis inicial. El enfrentamiento entre el director y el principal defensor de la tesis de la reconciliación (Ignacio, hijo de Paco y sobrino de Ignacio) es el que termina de dar el hilo conductor y la tensión dramática.

Desglose de la estructura del documental:

- Principio con expectativa: Se lleva a cabo en tres partes. La primera imagen es la de una persona que se muestra en desacuerdo con los autores del documental (“...No estoy de acuerdo con la interpretación que han hecho los que han hecho el documental...”), pero no se dice nada más y se ponen los nombres del guionista y el director. Lo segundo es la narración del encuentro en Hendaya en 1948 de los dos hermanos protagonistas y su reconciliación. La reunión se cuenta dirigida por la voz del director, junto con los que serán los dos entrevistados principales: los dos hijos de Paco y sobrinos de Ignacio. Todo esto sirve también para presentar a los dos protagonistas de la historia, mostrar documentos, fotos y dejar oír las voces simuladas de ambos hermanos. Ignacio, hijo y sobrino, finaliza la narración del “abrazo” entre hermanos. Sin embargo, la voz de director añade: “Pero esta historia empieza mucho antes”. Duración del planteamiento: 3 minutos.

En el planteamiento se presenta la reconciliación de dos hermanos tras la guerra, pero a la vez se genera la sospecha de que no está todo dicho y que hay algo que no gusta al principal entrevistado que ya aparece en este fragmento. También se presenta a los dos personajes de esta historia, los hermanos Ignacio y Paco Hidalgo de Cisneros, dando los datos principales de su biografía para ver así que son dos personas antagónicas. La

descripción la lleva a cabo el director con su voz, la simulación de las voces de los dos hermanos y la imagen de fotos y cartas originales.

También se presenta a un entrevistado con el que los autores del documental tienen un enfrentamiento. A este entrevistado se le trata como personaje. Y, por último, se decide que el director del documental cuente la historia, a pesar de que un entrevistado principal puede que no esté de acuerdo con lo que se afirme. Tanto visual como narrativamente ya están presentes todos los instrumentos que se van a incluir.

- Final: Hay tres elementos narrativos. Primero, dos entrevistados hablan de sus conclusiones, que se convierten al ponerlas aquí en las conclusiones del documental sobre la actuación de Ignacio Hidalgo de Cisneros. En segundo lugar, la esposa de Ignacio, sobrino, habla de los antepasados de la familia de su marido y cuenta que en la familia Hidalgo de Cisneros ya se dieron estas divisiones de hermanos en las guerras carlistas; lo que pasó en la Guerra Civil no era algo nuevo. Se unen las fotos de los antepasados del XIX y las de Paco e Ignacio. Es el final para los dos hermanos. El audio de esta declaración se superpone sobre la escena visual en la que el matrimonio acude a seguir cuidando la tumba del tío Ignacio. Es el final de Ignacio, sobrino, y el final definitivo. Una auténtica reconciliación. Duración del final: 4 minutos.

Orden de las secuencias:

- Planteamiento. Reconciliados y expectativa.
- Origen familiar y profesión militar de los dos. Unión.
- La República y la separación por las ideas políticas. A Ignacio le va bien y a Paco no.
- La Guerra, enfrentamiento total. Minuto 17.
- Postguerra. Minuto 27. Separados. A Paco le va bien y a Ignacio mal.
- Segundo encuentro en Hendaya. La historia enlaza con lo presentado en el planteamiento. Ahora hay unión, pero no acuerdo. Minuto 31.
- El exilio. Minuto 32. Volver a España. El diálogo a través de las cartas entre los hermanos es constante y ya casi no habla el director. Las entrevistas se encargan cada vez más de la narración. Cartas y documentos en imagen.

- Ignacio en Rumanía. Minuto 35. El documental deja de ser la historia de dos hermanos e Ignacio toma el protagonismo. Nuevos testimonios. Documento sonoro, aunque no se deja oír. La Radio. Narrativamente se recupera la relación de los hermanos a través de la escucha de la Radio que hace Paco.
- España años 50. NODO triunfal de Franco. Minuto 41. A Ignacio se le niega por segunda vez el permiso para volver a España. Las posturas vitales de los dos hermanos se consolidan en la etapa final de la vida.
- La vida de Ignacio en Bucarest. Minuto 43. No conseguimos que nos hablen en Bucarest.
- Segunda advertencia para no malinterpretar un dato (misterioso). Es la misma entrevista del principio (“Vuelvo a prevenir. Ojo con lo que vayáis a decir en el documental”). Se recuerda y acentúa la expectativa levantada al principio del documental.
- Años finales. Minuto 46. Años 60. La unión afectiva y fraternal al final de la vida.
- Muerte Paco. Minuto 48 y cómo afecta a Ignacio.
- Encuentro en San Juan de Luz con los hijos de Paco. Ignacio “vuelve a la familia y a la fe”. “No perdáis esa fe que tanto os ha ayudado”. El tío Ignacio al final de su vida se acerca a la familia y a la fe.
- Muerte de Ignacio. Entierro.
- ¿Fin de la historia? Y paso del tiempo. Voz del director: “Aquí acaba esta historia. Según la familia, los dos hermanos, Paco e Ignacio, se quisieron por encima de las ideologías y las circunstancias. Solo el paso del tiempo permitió que las cosas empezaran a verse de otra manera”. Muro de Berlín y hundimiento del comunismo. Repatriación del cadáver y entierro. Es la última locución del director, desde aquí solo se le oirá preguntar.
- Enfrentamiento entre el director e Ignacio: la fe, convicciones comunistas, problemas de dinero.
- Archivo PCE. Minuto 62. Hallazgo cartas e informe. Ignacio ya los conocía, pero no se lo contó a nadie porque no quería que se supiese. Todo lo contado se replantea.
- Los diversos testigos opinan sobre los documentos hallados. Aparece Santiago Carrillo. Ignacio enfadado. Juan Manuel no sorprendido. Entierro en vídeo.
- Final. Minuto 72. Entrevistas conclusivas.

- Imagen final. Minuto 74. Cementerio con lápida homenaje a Ignacio. El matrimonio cuida la tumba mientras la esposa narra que los antepasados de su marido ya se enfrentaron en las guerras carlistas. Fotos de los antepasados carlistas y de Ignacio y Paco. El matrimonio limpia la tumba de Ignacio.

Tipos de imágenes:

- Grabaciones actuales: se grabaron las distintas localizaciones por donde discurría la historia (La Rioja, San Juan de Luz, Sevilla, etc...) y Hendaya como lugar real y metafórico de la relación de los hermanos. Destaca también la grabación realizada en Rumanía para la segunda parte del documental cuando la historia se centra definitivamente en Ignacio. Todas las localizaciones cumplen una función documental. Además, se planifican dos escenas en las que el director está presente y que están al servicio de la estrategia narrativa de presencia del director. Todas estas imágenes son documentos audiovisuales de primer orden para el documental, tal y como se ha explicado en capítulos anteriores. En este sentido cobra especial relieve el recorrido que se hace con la cámara en el archivo del PCE para demostrar el hallazgo que se ha hecho.

Las grabaciones actuales, junto con las entrevistas, son las que predominan al ver el documental. Esto trasmite la impresión de estudiar el pasado desde el presente a la vez que se van consiguiendo certezas documentales y se avanza en la investigación.

- Material de archivo de cine o televisión: Se manejan tres tipos de imagen de archivo. En cine una escena de principios del siglo XX, dos escenas de aviación de los años veinte y una secuencia de NODO de los años cincuenta. En televisión la caída del muro de Berlín. Finalmente se incorpora también la imagen de vídeo familiar con el traslado del cadáver de Ignacio y su entierro en España en los años noventa. La imagen de NODO se usa de manera documental-analítica ya que es ella misma la que cuenta la solidez del régimen franquista en los años cincuenta frente a las ilusiones de que no fuese así por parte de las personas que estaban en el exilio. La mayor parte del material de archivo no ilustra lo que se dice, puesto que casi todo se deja ver y oír sin que

haya más sonidos. Son documentos audiovisuales que se contemplan como tales y complementan a modo de citas o referencias históricas lo que se cuenta.

- Grabación de documentos: es un tipo de imagen esencial en este documental. Se usa la imagen de la abundante correspondencia original entre los dos hermanos. Documentos oficiales en los que se deniega el regreso de Ignacio. Acta matrimonial de Ignacio. Periódicos de los años treinta y sesenta. Medallas y objetos de los dos hermanos. Durante toda la primera mitad del documental la imagen de los documentos da garantías de la solidez de la historia que se cuenta y ayuda a su vez a su narración. El recurso más empleado es enseñar las palabras clave de las cartas y los documentos que se leen.

Especialmente importantes son las imágenes de los documentos encontrados en el Archivo Histórico del Partido Comunista de España. Es decir, no solo se dice que existen estos documentos, sino que se pueden ver en primerísimos planos. La certeza de lo que se cuenta es total. En el caso de estos documentos también se usa la imagen de la archivera mientras los maneja para dotarlos de mayor dinamismo.

- Imágenes fijas. Gracias al magnífico archivo familiar de los Hidalgo de Cisneros se localizan muchas fotos de los dos hermanos. También hay un buen número de fotos encontradas en la Biblioteca Nacional para temas más generales de puro contexto histórico. Una imagen singular es la de las acuarelas con escenas de la Guerra Civil hechas por un hijo de Paco Hidalgo de Cisneros. La Guerra Civil queda contada con estas acuarelas.

Todas las imágenes fijas cumplen simultáneamente las dos funciones narrativa y documental. Tanto las fotos como las acuarelas de la guerra permiten relatar la historia con solida garantía documental audiovisual.

- Textos. Simplemente se marcan algunas localizaciones (Puente de Hendaya. Frontera franco-española. Bucarest, etc.) y alguna aclaración de fotografías: “Los hermanos Hidalgo de Cisneros disfrazados con uniformes de sus antepasados militares”, “Los Hidalgo de Cisneros a mediados del siglo XIX”.

Estos escasos textos permiten contar de manera directa y sencilla cosas que de otra forma hubieran necesitado farragosas explicaciones de cosas que no formaban parte directa del hilo conductor principal.

- No se han usado imágenes ni de filmes de ficción ni infografías. Tampoco se han hecho reconstrucciones. Esto no responde a una decisión estilística, simplemente no hacían falta para nada estos tipos de imágenes.

En cuanto a las entrevistas hay que destacar que son muy abundantes y están salpicadas por todo el metraje. Este documental no podría existir sin las entrevistas tanto en su dimensión narrativa, ayudan a contar la historia, como en su dimensión documental, aportan numerosos datos y certezas. Especialmente son importantes en los últimos quince minutos pues se puede decir que no hay nada más. Como peculiaridades, cabe mencionar el especial tratamiento que se le dio a Ignacio Hidalgo de Cisneros, sobrino, hasta convertirlo en el personaje antagonista del director del documental. También es reseñable el uso que se hace de la entrevista al aviador republicano Manuel Montilla. Su segunda intervención dura en pantalla dos minutos cuando la de los demás testimonios ronda siempre los treinta segundos. La duración queda justificada por el alto contenido emocional y documental. Lo que cuenta en esa ocasión es una anécdota en la que parece que está hablando del protagonista del documental Ignacio Hidalgo de Cisneros. En realidad, habla de su superior inmediato y no del general de la aviación republicana. Se decidió montar tal como está (No se afirma, pero se hace creer que habla de Ignacio) pues se entendió que era verosímil que este hubiese sido el comportamiento de Ignacio. Es un recurso de invención típico del lenguaje audiovisual. En este mismo sentido hay que citar la imagen de archivo del minuto 6 en la que se ve a un aviador aclamado y que la enorme mayoría de los espectadores cree que se trata de Ignacio, aunque no se afirme que lo es.

Tratamiento del sonido. Es importante señalar los siguientes elementos:

- Efectos. Hay una reconstrucción de sonido en las imágenes de archivo de comienzos del siglo XX (Ruidos de motor, ambiente de aglomeración de gente, aplausos), pero no se hizo ninguna ambientación. En los planos de localización de Sevilla el sonido ambiente original pertenecía a cosas que estaban fuera de campo y que resultaban extrañas (Motor de una moto y gritos) y fueron sustituidos por el

bello y tranquilo sonido de unos pajaritos y el gozne de una puerta, sonidos que son mucho más acordes con lo que se observa en el plano.

- Más importante es la música original compuesta para el documental ya que va dando el tono anímico por el que transita la historia. Para hacer esto fue necesaria una estrecha colaboración entre el director del documental y el compositor. Hay dos piezas de época, Himno de Riego y Cara al Sol, para marcar el comienzo de la Segunda República y el final de la Guerra Civil. Estas músicas ambientan también de una manera documental el tiempo histórico, pero esto ya depende de la edad de los espectadores o de su formación histórica y cultural.

- Lo más complejo en el sonido fueron las voces empleadas. En primer lugar, la voz auténtica del director que desde el principio conduce el documental. En segundo lugar, la simulación de las voces de distintos personajes citados. Especialmente las voces que dan vida a los dos hermanos leyendo textos de las cartas que se mandan, y que sirven para simular que mantienen un diálogo en la vida real. También hay otras dos voces con breves intervenciones: la voz de la esposa de Ignacio y una voz de “autoridad” que lee las negativas del servicio de repatriaciones.

- Por último, se ha de citar el documento sonoro de la noticia de la muerte de Ignacio dada por Radio España Independiente. Esta grabación original se intentó usar para construir la escena de la muerte de Ignacio, pero nunca se consiguió que mejorase la secuencia ideada previamente. Se tenía el documento, pero no ayudaba a la historia audiovisual. La grabación se terminó usando en otra escena, mezclada con otros ruidos y sin dejar que se entendiese su contenido, para ilustrar sonoramente el trabajo de Ignacio en la Radio a finales de los años cincuenta.

Secuencias emocionales y metáforas:

- Las pequeñas secuencias de solo imagen y música son frecuentes en el documental. Algunas tienen un uso simplemente narrativo (Minuto 5: Marruecos en 15'' / Cinco piezas de entre 10 y 20 segundos mientras se cuenta la Guerra Civil / Minuto 36: Bucarest en 20''). Pero la mayoría poseen un tratamiento

emocional para contar y reforzar la situación vital de alguno de los personajes o del tiempo histórico.

En cuanto al tiempo histórico están las secuencias emocionales de Cuatro Vientos, Minuto 9, en 20'': Drama, con un montaje de titulares de periódicos se ve la tensión del intento de golpe de estado / Minuto 12 República en 10'': Ilusión, una bandera republicana y fotos de la puerta del Sol transmiten lo festivo del 14 de abril de 1931 / Minuto 18' comienzo de la guerra en 15'': Tristeza, un *zoon out* desde una foto con muertos inicia la narración de la guerra / Minuto 27 fin de la guerra en 25'': Entusiasmo, varias acuarelas muestran la alegría de los vencedores para contrastar más con la situación de los vencidos / Minuto 56 hundimiento del comunismo en 20'': Ironía, grandes edificios oficiales de Bucarest que ya se han visto antes, salen ahora presididos en lo alto por un anuncio de *Johnnie Walker*; un niño juega al tenis contra un muro con esculturas comunistas mientras unas botas Nike cuelgan de la hoz y el martillo.

Vinculadas a la situación vital de los personajes: Minuto 23 enfermedad de Ignacio: Desánimo / Minuto 42' hermanos enfrentados en 32'': Pesimismo / Minuto 48 muerte Paco en 10+10'': Expectación / Minuto 51 muerte Ignacio en 20''. Solo se oye el traqueteo de un tren parándose y luego silencio. Tal vez un cierto pesimismo. / Minuto 72 entierro en 40 segundos con palabras de Ignacio: Nostalgia.

- Metáforas: El puente de Hendaya, la barandilla y los trenes que lo transitan, empieza siendo una localización al inicio del documental para después convertirse en una metáfora de la relación de los dos hermanos. Unas veces el puente sirve para unir, otras separa, y los trenes, en direcciones opuestas, sirven para visualizar el enfrentamiento entre los hermanos.

9. 3. Posibilidades del lenguaje audiovisual para relatar la historia.

El documental *Buscando el paraíso* se emitió en dos ocasiones en *La Otra de Telemadrid* el año 2016. Su realización fue lenta puesto que, al ser una producción propia, se fue trabajando cuando aparecían el tiempo o el dinero. Pero durante todo el proceso siempre se tuvo en cuenta que se estaba haciendo un trabajo de historia que iba a ser contado en formato documental. El hecho de estar ante la historia de dos personas facilitaba de entrada que se pudiese narrar a través del lenguaje cinematográfico.

El guion inicial no era más que una escaleta con la organización de los contenidos y la manera en que podían ser contados (Tipos de imágenes y grabaciones). La escaleta se escribió después de tener las primeras conversaciones con los principales testigos y haber leído dos biografías. En esta escaleta inicial ya se trastocaba el orden cronológico de la historia y se la hacía empezar por el encuentro de 1948 para después ir a los orígenes familiares, encontrar a mitad de camino el suceso contado al inicio y desde él seguir la historia hasta la muerte de ambos. En esta escaleta inicial la guerra tenía mucha más importancia que la que tuvo al final.

La escaleta inicial organizaba los acontecimientos básicos de la historia de la relación de los dos hermanos: mismo origen, separación política con la llegada de la Segunda República, enfrentamiento en la Guerra Civil, separación vital en la postguerra con los intentos y gestiones infructuosas de Paco para que su hermano pudiese regresar a España. Muerte a comienzos de los 60 y epílogo con la repatriación del cadáver en los años 90. El punto de vista general de toda la historia era la consideración de la Guerra Civil como un enfrentamiento entre hermanos y la mayor catástrofe de la historia contemporánea de España.

Las conversaciones con los muchos testigos encontrados, la lectura de la correspondencia y los datos que iban apareciendo al leer distintos documentos fueron rellenando cada uno de los capítulos y matizando el sentido de algunos actos. El guion se iba alterando en algunos puntos hasta que aparecieron los documentos del archivo del PCE que lo cambiaron completamente. El punto de vista de fondo sobre la propia Guerra Civil no se alteró, aunque la Guerra Civil como tema perdió mucha importancia a favor de la postguerra y lo que era un epílogo se transformó en un capítulo completo.

Estaba claro que había que contar bien el motivo de la fuerte separación para hacer valer más la posterior unión fraternal. Lo único que se hizo fue incorporar una advertencia en el propio inicio y otra en la mitad para que el espectador estuviese leyendo la historia con la clara expectativa de que “hay algo más”, que lo que oye no es todo. Se redujo el metraje de los orígenes y la Guerra así y se llegaba a la muerte de los dos hermanos entre los minutos 48 y 55, a falta de 20 minutos para el final. Desde ese instante entra la nueva e inesperada historia que pone en tela de juicio lo que parecía conclusión hasta ese momento.

Los espectadores de los variados pases privados entendieron perfectamente el sentido de toda la historia y la dificultad de emitir un juicio sobre la vida de una persona. Las dos entrevistas finales no juzgan tanto a Ignacio como que tratan de entender la variedad de circunstancias por las que pasa una vida y las cambiantes posturas que se pueden dar según se va avanzando en la madurez personal. En este documental histórico la idea no fue nunca usar la historia como si fuese un tribunal o un jurado que reparte suerte. Se trataba de comprender y dar explicaciones sobre los acontecimientos recientes de la historia de España.

El lenguaje audiovisual permitió construir un relato en el que los espectadores se enfrentan a las mismas perplejidades que el estudio de la realidad suele provocar. Hay una voluntad de construir un relato que se pretende intrigante, atractivo e incluso entretenido. El lenguaje audiovisual permite transmitir la historia de una manera distinta, o tal vez sea mejor decir que el lenguaje audiovisual requiere transmitir la historia de una manera especial. En un libro el contenido de este documental tendría una exposición organizada de forma cronológica o por lo menos no se jugaría a contar las cosas de una manera para después decir que fueron de otra. Este recurso en un texto de historia no tendría sentido.

Lo primero que hace falta en un documental es organizar la historia como un relato audiovisual. Esto tiene unas reglas propias y distintas de las que hay en un texto y que hay que conocer. Seguramente este es el motivo por el que un historiador no puede hacer sin más un documental o el motivo por el que los documentales están hechos por profesionales del medio cinematográfico o televisivo.

Lo segundo es que ese relato está facilitado si se puede apoyar en personajes. En este caso ya se había buscado empezar desde esta premisa y por eso se rastrearon historias de familias enfrentadas. Aun así, junto con los dos hermanos protagonistas de los sucesos que se cuentan, fue necesario crear nuevos personajes: se trata del propio realizador y de uno de los hijos de Paco y sobrino de Ignacio. Son ellos los que viven para el espectador la sorpresa, los que releen los hechos del pasado a tenor no solo de los nuevos datos encontrados sino del propio acontecer histórico.

Lo tercero es que la forma del relato pueda adoptar varias maneras (estrategias narrativas) y en este caso se mezclaron elementos dramáticos de una historia de acción (trama) con elementos de las estrategias de investigación y de presencia del director e incluso de personajes.

Por último, hay marcar la importancia de la base visual de la que parte una narración histórica documental. En este caso se contaba con tres elementos principales: entrevistas, imagen fija y documentos. La imagen de archivo suma pocos minutos y es complementaria de los elementos anteriores (Excepto el NODO, el muro de Berlín y la escena de vídeo familiar); no hizo falta hacer ninguna recreación ni usar fragmentos de filmes de ficción. El predominio de la imagen fija y los documentos, al fin y al cabo imagen inanimada, hizo que se cuidase la postproducción para adentrar la cámara por las fotografías, acuarelas y cartas y así dinamizar un poco la imagen en pantalla. A estos tres elementos se une la grabación actual que permite organizar secuencias directamente grabadas con finalidad dramática.

En definitiva, la experiencia de realizar *Buscando el paraíso*, junto con *Sombras del 36* y *Los años robados*, permitió comprobar que se puede realizar el relato documental de una investigación histórica con todo el rigor y profundidad que se requiere. El medio audiovisual con su gran riqueza de medios y posibilidades facilitó poner en pie un fragmento de la historia de España.

10. CONCLUSIONES.

Los documentales analizados afrontan el relato de hechos del pasado, de la Guerra Civil en concreto, con desigual fortuna. Entre las casi cuarenta obras que componen el corpus de esta investigación se han localizado tres que son colecciones de documentos más que documentales, cuatro que se alejan del estudio de la historia para adentrarse en el más puro cine militante político, un buen grupo (un poco más del 30%) se alinean más en la memoria histórica que en la historia, y finalmente una mayoría (un 41%) obtienen resultados de suficiente e incluso gran altura cinematográfica e histórica²⁸⁹. De todos ellos se han podido extraer resultados para tratar de dilucidar las maneras de generar relatos históricos audiovisuales plausibles. Como se ha comprobado a lo largo de esta investigación, son muchas las posibilidades de las que dispone un documental en la fase inicial de ideación y muy variadas las imágenes y materiales que puede emplear en la grabación y en la edición.

La primera conclusión que se obtiene es que los documentales cuentan la historia mediante la generación de una narración que se apoya en documentos audiovisuales. Es decir, el documental histórico no consiste en mostrar una sucesión de documentos o en hacer una catalogación de hechos, sino en elaborar un relato, donde lo verdaderamente importante no es el detalle sino el conjunto resultante como narración. De esta manera conecta con una manera de entender la Historia. Una narración bien fundamentada que se expresa a través de lo que se ha denominado documentos audiovisuales, la forma propia y peculiar del lenguaje audiovisual de acreditar una historia.

El documental histórico es una narración. No un informe. Tampoco es espejo de una realidad, ni una pieza periodística. Lo clave de un documental no es lo que documenta, sino lo que narra. Dicho de otro modo: el documental es un relato audiovisual, no un documento probatorio. La narración audiovisual generada es un constructo “fabricado”, creado si se quiere, que no depende de los acontecimientos o la información que maneja.

La narración de la historia realizada en un documental puede ser rigurosa, puede ser verdadera y puede ser el fruto de una investigación histórica seria, profesional y bien

²⁸⁹ A esta clasificación habría que añadir otro grupo de documentales, un 11%, que logran resultados discretos tanto histórica como cinematográficamente.

documentada, tanto como pudiera serlo una obra que acabara recogida en un libro. Que se trate de una narración no implica falseamiento de la realidad, ni convierte lo contado en una forma de ficción; de la misma manera que un mapa, aunque no es el territorio, no deja de ser una adecuada y real ilustración de la realidad geográfica. Si bien el documental histórico nunca es una foto fija al modo de un mapa. El documental histórico sucede como imagen en movimiento, goza de toda la potencia iconográfica, emocional y narrativa de la imagen. Este componente narrativo lo relaciona con el mundo creativo y lo abre a cuantas posibilidades puedan surgir de la mente de un realizador; su componente histórico le exige asentarse sobre bases firmes documentales, que, como luego se verá, adquieren unas características peculiares.

Por el solo hecho de ser montado o editado todo documental es ya una construcción ideada por alguien. La pretensión de que la objetividad pasa exclusivamente por la mera observación prescinde de la realidad del resultado final que constituye un documental²⁹⁰. Ser una narración, ser obra de un autor, no va en contra de la objetividad, ni de la realidad. Como concluye Plantinga “interpretación y registro no son necesariamente antitéticos, y el hecho de que la película tenga una perspectiva no necesariamente la hace inauténtica o no verdadera”²⁹¹. La inevitable autoría de un documental no lo introduce necesariamente en el terreno de una subjetividad entendida como opuesto a objetividad, verdad o juicio neutral. En esto conviene recordar que el relato histórico escrito académico también es de un autor.

La verdad histórica está relacionada con la honestidad del realizador, con su compromiso con la veracidad, con el rigor, la documentación y la calidad del relato final que alcanza. Esta verdad histórica, como la de cualquier otro trabajo de esta disciplina, la puede juzgar –y así se hace habitualmente- una comunidad de especialistas historiadores. Será un relato histórico que podrá ser una verdad falible, aproximada y, desde luego, sujeta a revisión, pero también un trabajo de gran calidad y profundidad.

²⁹⁰ Captar fragmentos en directo de la realidad lo único que proporciona son documentos... que luego hay que saber montar para construir un relato. ¿No será el relato más falso el que niega ser un relato y una interpretación y se esconde pretendiendo ser sin más un reflejo de la verdad?

²⁹¹ Plantinga, Carl R. *Retórica y representación en el cine de no ficción*. Universidad Nacional Autónoma de México. México 2014. p 68.

Nicolas Philibert escribió un texto destinado a la Cinemateca de Quebec en 2002, en el marco de una retrospectiva de sus documentales:

“No sé qué piensan ustedes, pero en cuanto se habla de un documental, la gente no sabe hacer otra cosa que reducirlo a su tema. Lo cual da invariablemente frases del tipo: es una película sobre los papúes, sobre los pasillos de un museo, sobre el universo psiquiátrico... En suma, siempre se dice “una película sobre” y, al hacerlo, en cambio, se habla como si no tuviera historia, se excluye de entrada toda dimensión narrativa (...) En suma, no trato tanto de hacer películas “sobre” como películas “con”, y seguramente es ésta una de las razones por las cuales no están tan lejos de la ficción”²⁹².

La ficción y los documentales coinciden en que ambos pertenecen al mundo narrativo que construye argumentos y no al mundo de la información. La diferencia reside en el tratamiento de los hechos y su fundamentación. El documental estudia, recuerda, explica, analiza la historia como hechos ocurridos en el pasado. La ficción muestra la historia en una recreación que se aparece en presente. Representar la historia mediante una narración es la manera que tienen los documentales de entender y acercarse a la realidad del pasado, esto los relaciona con la ficción, pero no al modo de historia inventada.

El problema de la realización de un documental no se reduce a la certificación documental del tema expuesto, sino que implica también la manera en que determinados hechos, sucesos y personajes serán contados mediante las herramientas del lenguaje cinematográfico. Un documental histórico crea una narración audiovisual plausible de la época, los sucesos y las personas de los que trata. Una vez considerados los documentales esencialmente como relatos ideados por un autor es importante estudiar la forma en la que son contados. Las estrategias narrativas los estudian precisamente desde esta perspectiva.

La estrategia narrativa es la forma de plantear un relato documental. Ésta no hace referencia solo a la estructura de la narración, no es únicamente una manera de hablar de guion, aunque tiene que ver con él. La peculiaridad de los documentales es que comparten con la ficción el hecho ser relatos y con el mundo informativo el estar basados en la

²⁹² Breschand, Jean. *El documental, la otra cara del cine*. Paidós. Barcelona 2004. p 75.

realidad. Esto produce una singular forma narrativa, un género si se quiere, en el que el relato no es solo una estructura como en el resto de “discursos”, sino que tiene que ser contemplado también a la luz de otros dos componentes: cómo se encara el proyecto y las soluciones visuales que se proponen. El primero es la forma de enfrentarse audiovisualmente a la realidad, y puede llegar a influir de manera determinante en la estructura del relato. El segundo será determinante tanto para la propia narración como para la fundamentación del tema histórico.

Cualquier tema puede ser puesto en pantalla a través de muy variadas estrategias. Versar sobre un asunto histórico no impone una manera de hacer ni determina un género o modo de documental. De hecho, los 36 largometrajes analizados encuentran muy difícil acomodo en la catalogación de modos del documental. Por ejemplo, se dice que el modo expositivo es el más adecuado para los temas históricos y, sin embargo, solo 6 de las películas analizadas podrían entrar en este apartado. De igual manera se dice que los modos poético y observacional son difícilmente aplicables a la historia. Sin embargo, cuatro documentales pueden considerarse observacionales y un buen número de ellos tienen fragmentos claramente observacionales. Por otro lado, *El honor de las Injurias* y *Vivir de pie, las guerras de Cipriano Mera* pueden considerarse en muchos de sus minutos claramente poéticos.

La estrategia narrativa sitúa el quid de la cuestión de un documental no en el género sino en el discurso, pero entendido éste como un tipo de narración peculiar. No en vano en el relato documental se combinan los mundos de la ficción y de la información. Es decir, se crea un discurso que lejos de prescindir de la realidad - como sí lo hace una película basada en hechos reales- se conecta a ella a través de la manera de encarar el proyecto y de la propia imagen.

En los documentales estudiados se han encontrado hasta diez estrategias narrativas distintas, pero esto no cierra una catalogación. No se trata de haber marcado las diez formas de organizar un relato documental histórico. Primero porque las estrategias se mezclan y usan con facilidad en un mismo documental y dan lugar a resultados distintos y, segundo, porque este trabajo está dentro del mundo creativo y abierto, por tanto, a nuevas propuestas.

El problema narrativo básico para construir un documental es encontrar un hilo conductor. La manera más sencilla de llevar a cabo esa progresión argumental es a través del orden cronológico de los hechos que se cuentan; pero también se puede elaborar a partir de un personaje protagonista o del propio director; si la geografía tiene relevancia por medio de las zonas, el viaje puede servir de hilo conductor del relato; o podría ser a modo de teatro con los cinco actos o escenarios-problemas a los que distintas personas se enfrentan. La estrategia necesita encontrar una estructura en la que apoyar el relato, y esta estructura puede nutrirse de la narrativa de ficción, de la literatura, del ensayo, de la subjetividad, puede apoyarse en un relato literario, en un poema o en una canción como se ha visto en los documentales analizados.

Un mismo tema se puede plantear como una investigación, como algo dramático, como un seguimiento, como el desarrollo de un personaje, etc. Cada estrategia tiene un resultado diferente y responde a un propósito distinto. A su vez algunas estrategias favorecen la visión desde el presente de los acontecimientos históricos. Dentro de las estrategias narrativas tienen especial peso la manera de empezar y acabar. El arranque de un documental genera un planteamiento que orienta todo el documental en su contenido y forma de manera clara y directa. Los finales incluyen siempre una lectura definitiva de lo contado y en no pocas ocasiones mensajes y homenajes.

Un documental histórico precisa estar fundamentado explícitamente en datos y hechos reales. No cuenta historias inventadas y es algo de cualidad distinta a una historia basada en hechos reales al modo como se presentan algunas películas de ficción. La certificación de lo que se narra se realiza mediante lo que se ha denominado documento audiovisual. El hecho de ser imagen, de enseñar algo, es su principal valor, aunque siempre lleva vinculados inextricablemente el sonido, especialmente en las entrevistas, y el factor tiempo.

La imagen del documental lleva el peso de la fundamentación de la historia que se narra. La voz de un locutor permite aportar una información eficiente y clara, matices y argumentaciones complejas, y facilita la continuidad del relato, pero no documenta a no ser que apoye sus enunciados en imágenes. Imagen y sonido se unen formando algo nuevo y distinto de lo que son ellos por separado. Imágenes y sonidos unidos no componen textos sino secuencias cuya solidez histórica se basa en el aporte de documentos audiovisuales.

Se han distinguido nueve tipos de imágenes en los documentales históricos²⁹³. La peculiaridad del documento audiovisual es que cumple una doble función simultánea: narrar y documentar. Lo interesante es entender cómo cada uno de los nueve tipos de imagen cumple la doble función. Esto es lo peculiar y distintivo del lenguaje audiovisual en un documental frente a la documentación basada en textos de los artículos y libros de historia. La investigación histórica llevada a cabo para hacer un documental es similar a la que se realiza en otros campos. Pero el relato de la misma es de carácter distinto y esto puede obligar, durante la propia investigación, a valorar de manera diferente lo que se busca y encuentra.

El ejemplo más claro es el del valor de un objeto para un documental puesto que su imagen puede servir de base documental para construir una escena, mientras que como documento histórico tiene escaso valor. A su vez, por ejemplo, la sola imagen de las entrevistas a testigos y protagonistas consigue en sí misma un alto valor documental y narrativo.

La verdad documental no se deriva del ser en origen una supuesta imagen neutral²⁹⁴, como la de una cámara de vigilancia o las del sueño (falso) del cine directo que pensaba que la verdad estaba delante de los ojos y solo había que conseguir recogerla y reproducirla sin alteraciones²⁹⁵. Todas las imágenes en un documental se convierten en documentación. Esto incluye también a los fragmentos de películas de ficción que se incluyen en algunos documentales. Estas escenas, en las películas a las que pertenecen, forman parte de la ficción, mientras que en los documentales se extraen de su ser ficción para convertirse en representaciones de algún hecho que ayudan a certificar y contar,

²⁹³ Los nueve tipos de imágenes son: Grabaciones actuales. Material de archivo de cine o televisión. Grabación de documentos. Imágenes fijas. Films de ficción. Reconstrucciones. Textos. Infografías. Entrevistas.

²⁹⁴ Según Errol Morris “el estilo nunca puede garantizar la autenticidad (Morris entiende estilo en este caso como la manera de filmar). No es por hacer algo de cierta manera como la verdad emerge. Ningún estilo garantiza la autenticidad”. Goldsmith, D. A. *El documental: Entrevistas en exclusiva a quince maestros del documental*. Océano. Barcelona 2003. P 102.

²⁹⁵ Aquí se considera que las primeras películas de la historia del cine solo son documentos y no documentales. El denominado por Roland Barthes “grado cero” de la escritura audiovisual, una toma sin montaje, no genera un documental. (*El grado cero de la escritura; seguido de: nuevos ensayos críticos*. Siglo XXI. Madrid, 2005.)

aunque en este caso el valor narrativo de la imagen es superior al de documento. El contexto, en el que se incluye la imagen, le confiere su significado.

Dentro de una película de ficción toda imagen es verdadera y enseña la realidad de la historia que se cuenta. De hecho, en el lenguaje audiovisual, las verdades indiscutibles solo se dan en las narraciones de ficción²⁹⁶. Todo lo que se ve pasó de verdad y nadie puede negar que Darth Vader es el padre de Luke Skywalker o que el Padrino muere mientras juega con su nieto en un pequeño huerto. Cada imagen de una historia de ficción certifica la realidad de la historia. Es un microcosmos que se autoafirma a sí mismo y todas las respuestas se encuentran dentro de la propia historia.

Un documental no cuenta una historia inventada. No crea un universo diegético que se retroalimenta y explica a sí mismo. Los documentales versan de una realidad imposible de abarcar. Sus imágenes son documentos de un mundo superior a ellos y al que se intentan acercar. Los documentales no crean un mundo en el que el espectador se pueda introducir, sino que intentan aproximarse a la historia y formular las hipótesis más factibles basándolas en la documentación audiovisual. En un ejemplo extremo se puede decir que la imagen de un sueño en una película de ficción enseña exactamente lo que de verdad ha soñado un personaje. Sin embargo, la imagen de un sueño en un documental no es verdad, es solo la ilustración de una ensoñación, puesto que es imposible representar las verdaderas imágenes que alguien tuvo de verdad en un sueño.

A su vez la imagen de un documental conlleva siempre un valor narrativo. Este valor narrativo puede predominar hasta tal punto que haga cierta la afirmación de que para contar una verdad hay que emplear mentiras; en el sentido de que las imágenes que “documentan” una afirmación o un suceso no sean auténticas, no correspondan a lo que se dice. A esto se añade que la principal certificación de un documental es su acreditación como relato plausible mientras que la autenticidad de los detalles puede ser muy menor.

La realización de reconstrucciones no convierte a los documentales en ficción. Una reconstrucción en ficción es la verdad de una ficción. Una reconstrucción, o un fragmento de película de ficción, en un documental es documento y no parte de una

²⁹⁶ Eco, Umberto. *Historia de las tierras y los lugares legendarios*. Lumen. Milán 2013.

historia de ficción. El empleo de diversas puestas en escena y reconstrucciones de calidad sirven para enseñar documentalmente numerosos sucesos. Pero también es cierto que la sola reconstrucción, por muy bien producida que esté, no es suficiente para documentar históricamente un hecho del pasado. Si esto fuese así se podría pensar que la mejor película de ficción sería el mejor documental y, sin embargo, no lo es porque le falta, desde este punto de vista, el acompañamiento de otras imágenes documentales. La serie de *The Crown* relata con gran veracidad el reinado de Isabel II, pero cuando quiere certificar algo de lo narrado tiene que aportar fotos reales de época de los personajes verdaderos²⁹⁷. Esta práctica se suele hacer en las películas de ficción durante los créditos finales. De alguna manera es otra forma de decir “basado en hechos reales” al final de la película, aunque esta vez con documentos y no solo con palabras, que nunca son documentos. Es perfectamente distinguible lo que era ficción y lo que es un aporte documental²⁹⁸.

La paradoja es que en la ficción una reconstrucción tiene que ser perfecta, muy bien producida y rigurosamente documentada en todos sus detalles porque de lo contrario la historia se resiente gravemente y pierde credibilidad. Si se hunde la verosimilitud de una historia de ficción por estos detalles se hunde la propia historia. Por el contrario, en un documental la reconstrucción puede hacerse esquemáticamente pues no tiene que introducir al espectador en un mundo de ficción sino solo ayudar a entender, documentar y narrar un acontecimiento histórico. La ficción realiza una reconstrucción absolutamente realista y cierta de un mundo... supuesto e imaginado y crea su propia verdad. El documental relata sucesos que certifica documentalmente y se acerca a una verdad superior y distinta de él.

Las imágenes en movimiento son las que mejor cumplen la función narrativa. Esto hace que sean las que ocupan más minutos en los documentales y no se les exija, en todos los casos, la exacta correspondencia referencial con lo que se dice. El uso documental de la imagen en movimiento pocas veces logra imponerse sobre su uso narrativo. Las

²⁹⁷ *The Crown*. Peter Morgan. Reino Unido y Estados Unidos, 2016. El capítulo 6 de la segunda temporada termina enseñando fotos de Eduardo con el alto mando nazi.

²⁹⁸ En otras ocasiones, como en la miniserie de televisión *Band of Brothers*, Stephen Ambrose, Estados Unidos 2001, se salpica la ficción con recursos documentales como entrevistas a supervivientes y cartas de soldados, para certificar que la ficción que se ve está contando lo que de verdad pasó durante la II Guerra Mundial. Cada parte cumple su propia finalidad.

imágenes de documentos, objetos y algunas fotos fijas, tienen un gran valor documental, pero poco valor narrativo. Es por ello, que a pesar de ser los documentos más rigurosos apenas pueden cubrir unos minutos en un documental.

La credibilidad de un documental histórico aumenta por la calidad de su documentación. En los documentales que abordan acontecimientos del siglo XX, las entrevistas resaltan como la herramienta con mayor poder para documentar y narrar. Se han distinguido seis tipos de personas entrevistadas²⁹⁹. Todas ellas por el simple hecho de enseñar a la persona que habla se convierten en documentos. Este valor visual predomina incluso en algunas ocasiones, en el conjunto del documental, por encima del testimonio que aportan. Las entrevistas a protagonistas y testigos adquieren la entidad suficiente para articular por sí mismas documentales históricos del siglo XX.

Las entrevistas tienen muy buen acomodo en el lenguaje audiovisual pues éste necesita de personas y es un buen lugar para lo subjetivo, para la micro historia, para los testigos y para, desde lo personal, ser capaces de descubrir un periodo histórico. Constituyen un documento audiovisual de primer orden al que se añade también en no pocas ocasiones un valor emocional que tanto contribuye a mejorar un documental.

El lenguaje audiovisual lleva incorporado contenido emocional, aunque en los documentales se abre paso con mayor dificultad que en las películas de ficción. Se han localizado cuatro maneras por las que se hace presente el contenido emocional en los documentales históricos: las entrevistas, el uso de algunos recursos dramáticos, las secuencias emocionales y las metáforas y símbolos.

Una entrevista con valor emocional, y más cuando se pregunta por sucesos ocurridos hace décadas, es algo muy ocasional. El recurso dramático, aunque aparece en algunos documentales, está limitado a la historia que se pueda construir, siempre escasa. Las secuencias emocionales y las metáforas y símbolos constituyen los recursos de este tipo más abundantes. Son tiempos creados y contruidos deliberadamente en la edición.

Las secuencias emocionales constituyen la principal manera de incluir pinceladas emocionales en los documentales. Representan momentos en los que prácticamente se

²⁹⁹ Los seis tipos de entrevistados son: Protagonistas. Testigos. Familiares y amigos. Expertos. Autoridades polivalentes y Actuales.

para la información y se monta la escena alrededor de una idea: alegría, ilusión, tensión, sufrimiento, etc. Siempre algo en torno a un sentimiento o pasión humana. Aunque su duración suele estar alrededor del minuto logran ser montajes con un poderoso contenido anímico.

Tras el análisis de las metáforas y los símbolos encontrados en los largometrajes documentales estudiados, y constatar sus diferencias con los entornos verbal y de la imagen fija, se les ha denominado como “audiovisuales” y no solo visuales. La metáfora audiovisual es la alteración del significado de una imagen. Este cambio se produce al combinar la imagen con otras imágenes y sonidos y/o al “jugar” con el tiempo y la edición. La metáfora es siempre una creación; se parte de una imagen para llegar a un nuevo significado que no tiene ninguna relación con lo que se ve en la imagen inicial. La metáfora se integra en el relato de la historia y contribuye a narrar audiovisualmente al usar las posibilidades del medio de una manera distinta a la literal. La metáfora permite la inclusión de ideas y percepciones emocionales. Se usa como parte de la exposición de un tema o como un recurso dramático.

La imagen simbólica audiovisual se define como aquella que representa o resume una época, una idea o una persona y suele haber sido creada ya como símbolo en la propia época a la que pertenece. La imagen simbólica está directamente relacionada con lo que simboliza, no altera el significado, sino que encarna conceptualmente lo que se ve en la imagen.

Tras la investigación realizada se ha llegado a la conclusión de que hay un solo lenguaje audiovisual que es usado indistintamente tanto por los documentales como por la ficción. Esto quiere decir que no se considera que haya unos documentales ortodoxos y otros que se escapan de unas supuestas buenas prácticas creando así zonas intermedias, fronteras difusas o documentales de difícil catalogación al llevar a cabo mezclas entre la ficción y la realidad. En definitiva, frente a la idea de la hibridación de géneros, documental y ficción, se entiende que hay un único lenguaje audiovisual y que éste es lícitamente usado de manera plena por los documentales (y la ficción).

Desde el punto de vista de los recursos narrativos, incluidos los visuales, ficción y documental, comparten un mismo lenguaje y como tal lo usan siendo conscientes de que se está creando una sola obra. No son dos especies distintas sino dos tipos de

narraciones a partir de un mismo lenguaje. Considerar algunos documentales como combinaciones entre ficción y documental impide adentrarse en la unidad del relato documental y su potencialidad narrativa.

A lo largo del siglo pasado hubo diversas maneras de entender qué es un documental y hasta ciertas convenciones sobre qué era lo correcto si se quería hacer una película sobre la realidad y no una historia de ficción. Los diversos convencionalismos generaron maneras de trabajar, que fueron variando, y que también hicieron posibles las parodias del género (falsos documentales) o las imitaciones del documental en la ficción para tratar de dar mayor verismo a una historia (cámara al hombro, planos más largos, entrevistas). De una manera o de otra se consideró que había unas formas de hacer propias de los documentales y otras que pertenecían al mundo de la ficción.

En este aspecto, el debate se centra singularmente en la aparición en los documentales de recreaciones, puestas en escena y fragmentos de películas de ficción. La principal convención sobre los documentales es que en ellos se graba una realidad no controlada y sin alterarla. Pero esto no es más que la enunciación de algo característico del acto documental³⁰⁰: la grabación de un hecho que si no se está allí para recogerlo nunca más se podrá volver a hacer. Desde ciertas posiciones puristas a partir de ahí empezaría el falseamiento de lo que se cuenta. El solo hecho de pedir a una persona que repita algo de lo que hacía se ha llegado a considerar una mala práctica. Y absolutamente impropio de un documental sería hacer una puesta en escena, dirigir a las personas o hacer reconstrucciones de acontecimientos con actores.

Es cierto que existen recursos propios de la ficción y otros más preponderantes en los documentales. Pero lo que no se puede afirmar, y menos viendo los trabajos documentales a lo largo de la historia, y especialmente en las últimas décadas, es que haya formas de hacer estrictamente documentales y otras que no lo son. En los documentales existen además de las grabaciones en directo muchos más tipos de imágenes. No hay exclusividades, ni contaminaciones de la ficción en los documentales por llevar a cabo una puesta en escena o una recreación. No se trata solo de constatar una

³⁰⁰ Por otra parte, este tipo de tomas, como por ejemplo la película de Zapruder del asesinato del presidente John F. Kennedy, también se emplean en las películas de ficción. *J.F.K.: caso abierto*. Oliver Stone. Estados Unidos 1991.

práctica que últimamente se ha intensificado, sino de entender que esto no perturba el hecho mismo de ser un documental, ni le hace traspasar supuestos límites. El lenguaje audiovisual se adecua al relato que se construye y cada recurso cumple un tipo de función.

La práctica documental exige un compromiso con su propia finalidad: contar una parte de la realidad. Para hacerlo se dispone de todos los recursos audiovisuales, de toda la inventiva narrativa y de las variadas posibilidades del montaje. No todas las tomas tienen que corresponder a capturas de hechos ocurridos ante la cámara y menos en los documentales históricos. El solo análisis de las formas de edición convertiría a todos los documentales en falsos si la exigencia es la exactitud con lo que se cuenta.

Hacer una puesta en escena o una reconstrucción no sitúa al documental en las fronteras de la ficción. La puesta en escena, la reconstrucción, el uso de películas de ficción o hacer entrevistas simuladas junto con las estrategias de predominio de la trama y del personaje, etc., tienen un modo documental de usarse (y también sus malas prácticas, pero no por sí mismas sino por su inadecuada utilización).

Lo que se ha constatado con el estudio de los largometrajes documentales españoles sobre la Guerra Civil realizados entre 2000 y 2014 es que hoy en día, el acercamiento a la realidad pasada que supone un documental, se hace mediante el uso de cualquier arma-herramienta del lenguaje audiovisual. La cabeza del realizador está puesta al servicio de una idea histórica para narrarla de la manera más eficaz y rigurosa posible pero no está en el cumplimiento de unos determinados códigos. Varios de los documentales analizados adoptan con normalidad la puesta en escena y la interpretación de actores (lo más característico de la ficción). A su vez, por ejemplo, en la ficción se llegan a emplear entrevistas a gente que habla de sí misma sin interpretar un papel (una característica del mundo documental). Las películas resultantes no se convierten en algo distinto de una obra de ficción o documental.

Así como en la literatura hay diversos géneros (novela, ensayo, etc.) en el lenguaje audiovisual existe con personalidad propia el relato documental (junto al relato de ficción-películas y los diversos géneros informativos). Para llevar a cabo estos relatos históricos documentales, elaborados desde la honestidad de un realizador con su respeto a la realidad y sus hechos, que deben ser documentados audiovisualmente, caben diversas estrategias narrativas. Las narraciones que surgen de ellas siempre cuentan con personajes porque si

hay algo que nunca falta en una historia (narración) son las personas. En una pizza puede haber ingredientes muy diversos, pero si no hay masa no puede haber pizza. La masa base de los documentales históricos son las personas. Son los seres humanos los que tienen y hacen historia.

La historia audiovisual, trate del tema que trate, siempre tiene como protagonista al ser humano. La sola imagen de personas hace que lo pretérito no aparezca simplemente como una relación de acontecimientos sino como la vida de nuestros antepasados. En la historia audiovisual es imposible despersonalizar el pasado y la temporalidad del individuo es más manifiesta. Esta presencia del hombre unida al propio hecho visual, grabaciones actuales, etc., provoca también que el peso del presente en la explicación de la historia sea más palpable y que los documentales históricos puedan entrar a formar parte del debate social, político e ideológico contemporáneo.

11. BIBLIOGRAFÍA Y FUENTES.

11.1. Bibliografía.

Acuña, Lidia. “El cine documental como herramienta en la construcción de la memoria y el pasado reciente” en *Clia & Asociado, La historia enseña*. 13. 2009.

Aldgate, Anthony. *Censorship and the permissive society British cinema and theatre 1955-1965*. Oxford University press. Oxford. 1995.

Alexievich, Svetlana. *El fin del homo sovieticus*. Acantilado. Barcelona 2015.

Alsina, Homero y Romaguera Joaquín (ed.). Textos y manifiestos del cine. Cátedra. Madrid. 1989.

Artola, Miguel y Pérez Ledesma, Manuel. *Contemporánea: la historia desde 1776*. Alianza editorial. Madrid 2005.

Aumont, Jacques y Marie, Michel. *Análisis del film*. Paidós Comunicación Cine. Barcelona 1990.

Barnouw, Erik. *El documental. Historia y estilo*. Editorial Gedisa. Barcelona 1996.

Baron, Jaimie. *The Archive Effect: Found Footage and the Audiovisual Experience of History* Routledge, Londres y Nueva York 2014.

Barthes, Roland. *El grado cero de la escritura; seguido de: nuevos ensayos críticos*. Siglo XXI. Madrid, 2005.

Barthes, Roland. *La cámara lúcida*. Paidós ibérica. Barcelona 2009.

Barthes, Roland. *Retórica de la imagen, la música y el texto*. Hill&Wang. Nueva York 1977.

Birri, Fernando. *Fernando Birri, por un nuevo, nuevo, nuevo, cine latinoamericano 1956-1991*. Madrid. Cátedra. 1996.

Bourdieu, Pierre. *Un arte medio, ensayos sobre los usos sociales de la fotografía*. Gustavo Gili. Barcelona 2003.

- Breschand, Jean. *El documental, la otra cara del cine*. Paidós. Barcelona 2004.
- Burke, Peter. *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Crítica. Barcelona 2005.
- Burke, Peter. *Historia social del conocimiento. Vol. II. De la enciclopedia a la Wikipedia*. Paidós. Barcelona. 2012.
- Burke, Peter. *La revolución histórica francesa*. Gedisa. Barcelona. 1993.
- Burton, Julianne. *Cine y cambio social en América latina. Imágenes de un continente*. Diana. México. 1999.
- Campo, Javier. "Cine documental. Tratamiento creativo (y político) de la realidad". *Cine documental*. 11. 2005. Consultado el día 16 de febrero de 2017 en <http://revista.cinedocumental.com.ar/cine-documental-tratamiento-creativo-y-politico-de-la-realidad/>
- Candau, Joel. *Memoria e Identidad*. Ediciones del Sol. Argentina. 2001.
- Caparros Lera, José María. "Enseñar la Historia contemporánea a través del cine de ficción" en *Quaderns de Cine*. 1. 2007.
- Capra, Frank. *El nombre delante del título*. T&B editores. Madrid 2007.
- Carriere, Jean-Claude. Bonitzer, Pascal. *Práctica del guion cinematográfico*. Paidós Comunicación. Madrid 2010.
- Carroll, Noël. "From Real to Reel: Entangled in Nonfiction Film" en Carroll, Noël (ed.). *Theorizing the Moving Image*. Cambridge University Press. Cambridge. 1996.
- Casetti, Francesco. Chio, Federico di. *Cómo analizar un film*. Paidós Comunicación Cine. Barcelona 2010.
- Catalá, Josep. "Reflujos de lo visible. La expansión postfotográfica del documental", *adComunica* nº 2. 201.
- Chatman, Seymour. *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine*. Taurus humanidades. Madrid 1990.

- Cervantes, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*. Ediciones Destino. 2015.
- Chesterton, G.K. *Breve historia de Inglaterra*. Editorial Acantilado. Barcelona 2005.
- Cobo-Durán, Sergio. “Estructuras narrativas en nonfiction”, *FRAME*, nº6, febrero 2010 Pp. 219 - 242, ISSN 1988-3536.
- Comolli, Jean- Louis y Narboni, Jean “Cinema/Ideology/Criticisms”, *Screen: Cinema/Ideology/Politics*. London. SEFT. 1977.
- Cuevas, Efrén. “Microhistorias filmicas: el cine doméstico en el documental contemporáneo”, *Secuencias*, nº 25, 7-24. 2007.
- Cuevas, Efrén (ed.) *La casa abierta. El cine doméstico y sus reciclajes contemporáneos*. Ocho y medio, Madrid 2010.
- Daniel, Joseph. *Guerre et cinema. Grandes illusions et petits soldats 1895-1971*. Armand Colin. Paris. 1972.
- Didi-Huberman, George, Rancière, Jacques, Jaar, Alfredo, Pollock, Gisella y Schweizer, Nicole, *La política de las imágenes*. Metales Pesados. Chile. 2008.
- Duby, George "Histoire des mentalités" en Charles Samaran (coord.), *L'histoire et ses méthodes, Encyclopédie de la Pléiade*. Paris. Gallimard. 1961.
- Eco, Umberto. *Historia de las tierras y los lugares legendarios*. Lumen. Milán 2013.
- Elton, Arthur. “The film as source material for history”. *Aslib Proceedings*. 7. 4. 1955.
- Escudero, Nel. *Las claves del documental*. IORTV. Madrid 2000.
- Fang, Irving. *A History of Mass Communication. Six Information Revolutions*. Focal Prees. Boston, 1997.
- Ferro, Marc. *Historia contemporánea y cine*. Ariel. Barcelona. 1995.
- Ferro, Marc. *El cine, una visión de la historia*. Akal. Madrid. 2008.
- Fraser, Ronald. “La historia oral como historia desde abajo”, *Ayer* nº 12. 1993.
- Freund, Gisèle. *La fotografía como documento social*. Gustavo Gili. Barcelona 1986

Fuentes, Juan Francisco, “Dos historiadores para entender el presente”, *El País semanal*, nº 2.092, 30 de octubre de 2016.

Gaudreault Jacques y Jost Francois *El relato cinematográfico. Cine y narratología*. Paidós, Barcelona, 1995.

Goldman, Annie. *cine y sociedad moderna*. Fundamentos. Madrid. 1972.

Goldsmith, D. A. *El documental: Entrevistas en exclusiva a quince maestros del documental*. Océano. Barcelona 2003.

Gómez Segarra, Manuel. *Quiero hacer un documental*. Editorial Rialp. Madrid 2008.

Hidalgo de Cisneros, Ignacio. *Cambio de rumbo*. Ikusaguer ediciones, 2001.

Hillyer, Minette. “Labours of love: Home movies, paracinema, and the modern work of cinema spectatorship”, *Continuum: Journal of Media & Cultural Studies*, vol. 24, nº. 5, 2010.

Hobsbawm, Eric. *Historia del siglo XX*. Editorial Crítica. Barcelona 2015.

Jackson, Gabriel. *La República Española y La Guerra Civil*. Crítica S.L. 2010.

Judt, Tony. Snyder, Timothy. *Pensar el siglo XX*. Ed Taurus. Madrid, 2012.

Kortti, Jukka. “Finnish history documentaries as history culture” en *Studies in documentary film*. 10. 2. 2016.

Kracauer, Siegfried. *De Caligari a Hitler: Historia psicológica del cine alemán*. Paidós. Barcelona 1985.

Le Goff, Jacques “La historia de las mentalidades. Una historia ambigua” en Le Goff, Jacques y Nora Pierre. *Hacer la historia*. Tomo III. Barcelona. Laia. 1978.

Ludvingson, David. *The historian- filmmaker's dilemma. Historical documentaries in Sweden in the era of Häger and Villius*. Uppsala university. Uppsala. 2003.

Ludvingson, David. “The historian- filmmaker's dilemma”. History in Words and images. Proceedins of the conference on historical representation. Turku university. Turku. 2002.

- Lukacs, John. *Historia mínima del siglo XX*. Turner. Madrid 2014.
- Lull, James. "The social uses of televisión", *Human Communication Research*, 6, issue 3. 1980
- Mamblona, Ricard. *Las nuevas subjetividades en el cine documental contemporáneo*. Universitat Internacional de Catalunya. Barcelona 2012.
- Mamet, David. *Una profesión de putas*. Editorial Debate. Barcelona 2000.
- Mariás, Julián. *España inteligible. Razón histórica de las Españas*. Alianza Editorial. Madrid 2014.
- Martin, Marcel. *La estética de la expresión cinematográfica*. Rialp. Madrid, 1962.
- Metz, Christian. "El decir y lo dicho en el cine: ¿Hacia la decadencia de un cierto verosímil?". *Problemas del nuevo cine*. Alianza editorial. Madrid. 1971.
- Metz, Christian. *Lenguaje y cine*. Planeta. Barcelona 1973.
- Montero, Julio y Rueda, José Carlos. *Introducción a la Historia de la Comunicación Social*. Ariel Comunicación. Barcelona 2001.
- Montero, Julio. "Fotogramas de papel y libros de celuloide: el cine y los historiadores. Algunas consideraciones". *Historia Contemporánea* 22, 2001.
- Montero, Julio. Paz, María Antonia. "Historia audiovisual para una sociedad audiovisual". *Historia Crítica*. N° 49, Bogotá, enero-abril 2013. ISSN 0121-1617
- Montero, Julio. "Travestir el pasado de presente: el cine histórico de ficción". *Image et manipulation, Les cahiers du Grimh*, Grimh-LCE, Lyon, 2009.
- Mora, Constanca de la. *Doble esplendor*. Gadir, 2004.
- Morley, David. "The Nationwide audience". *Structure and decoding*. Londres. British Film Institute. 1980.
- Nichols, Bill. *La representación de la realidad*. Paidós Comunicación Cine. Barcelona 1991.

Nichols, Bill. *Introducción al documental*. Universidad Nacional Autónoma de México. México 2013.

Nichols, Bill. “Cuestiones de ética y cine documental”. *Archivos de la filmoteca*. 57.2007.

Niethammer, Lutz. “Para qué sirve la historia oral”, *Historia y fuente oral*, nº 2, 1989.

Ochoa Ávila, María Guadalupe (coord.) *La construcción de la memoria. Historias del documental mexicano*. México, CONACULTA / IMCINE. 2013.

Omar, Rincón. “No más audiencias, todos devenimos productores” *Comunicar*, nº 30, vol XV, 2008.

Oms, Marcel. “La guerra civil española vista por el cine”. *Dirigido*. 55. 1978.

Paniagua Ramírez, Karla. “El documental como crisol. Análisis de tres clásicos para una antropología de la imagen”. *Publicaciones de la Casa Chata, CIESAS* (Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social), 2007.

Paz, María Antonia. Montero, Julio. *El cine informativo 1895-1945. Creando la realidad*. Editorial Ariel. Barcelona 2002.

Plantinga, Carl R. *Retórica y representación en el cine de no ficción*. Universidad Nacional Autónoma de México. México 2014.

Predal, René. *Cinéma sous influence. Le cinéma à l'épreuve de l'histoire, de la littérature et des genres*, L'harmattan. Paris. 2007.

Quintana, Ángel. *El camino del cine didáctico de Roberto Rosellini*. Biblioteca virtual Miguel de Cervantes. Alicante. 2002.

Rincón Yohn, María del. “Una comparación de las teorías del cine documental de Bill Nichols y Carl Platinga: fundamentos, definiciones y categorizaciones”. *Cine documental*. Número 11. Año 2015.

Rincón Yohn, María del. Torregosa, Marta. Cuevas Álvarez, Efrén. “La representación filmica de la memoria personal: las películas de la memoria”. *ZER*. Vol. 22. Num. 42. 2017.

Roads, Christopher H. "Film as historical evidence", *Journal of the Society of Archivists*. 4. 1966.

Rosenstone, Robert A. *La historia en el cine – El cine sobre la historia*. Editorial Rialp. Madrid 2014.

Samaran, Charles (coord.). *L'histoire et ses méthodes, Encyclopédie de la Pléiade*. París. Gallimard. 1961.

Sánchez Noriega, José Luis. "De la película histórica al cine de memoria" en *Actas del primer congreso internacional de Historia y cine*. Universidad Carlos III. Madrid. 2008.

Santos Juliá. *Hoy no es ayer. Ensayos sobre la España del siglo XX*. Editorial RBA. Barcelona 2010.

Smith, Paul (ed). *The historian and film*. Cambridge university press. Cambridge. 1976.

Sorlin, Pierre. *El cine, reto para el historiador*. Editorial Centro de Investigación y Docencia Económicas. 2005.

Sorlin, Pierre. *Sociología del cine*. Fondo de Cultura económica. México. 1985.

Soto, Álvaro. *Transición y cambio en España*. Alianza Editorial. Madrid 2005.

Souza, Mauricio. "Diecisiete apuntes sobre *Insurgentes* de Jorge Sanjinés: teoría y práctica de un cine junto al Estado". *Bolivian Research Review*. 9. 2. 2013.

Torregosa, Marta. "La naturaleza del cine de no ficción: Carl R. Platinga y la herencia pragmatista del signo". *ZER*. Vol. 13, 2008.

Tranche, Rafael. *De la foto al fotograma: Fotografía y cine documental: dos miradas sobre la realidad*. Ocho y medio. Madrid 2006

Troya, María Fernanda. "Del documento fotográfico a la fotografía documental", *Procesos* nº 29. 2009.

Tusell, Javier. *Radiografía de un golpe de estado*. Alianza Editorial. Madrid 1987.

Úbeda, Joan. *Reportaje en tv: el modelo americano*. Secuencias. Barcelona 1993.

Weinrichter, Antonio. *Desvíos de lo real. El cine de no ficción*. T&B Editores. Madrid, 2004.

Wenden, David J. "Images of war 1930 and 1988. *All quiet on the western front* and *Journey's end*. Preliminary Notes for a Comparative Study". *Film Historia*. III. 1-2. 199.

Zimmermann, Patricia R.: "Hollywood, Home Movies, and Common Sense: Amateur Film as Aesthetic Dissemination and Social Control, 1950-1962", *Cinema Journal*, vol.27, nº 4. 1988.

11.2. Fuentes: documentales, películas y series de televisión citados.

Apocalipsis: el ascenso de Hitler. Isabelle Clarke y Daniel Costelle. Francia, 2011.

Apocalipsis: La Primera Guerra Mundial. Isabelle Clarke y Daniel Costelle. Francia, 2014.

Apocalipsis: La Segunda Guerra Mundial. Isabelle Clarke y Daniel Costelle. Francia, 2009.

Apocalipsis: Stalin. Isabelle Clarke y Daniel Costelle. Francia, 2015.

Asaltar los cielos. José Luis López Linares y Javier Rioyo. España, 1996.

Atrapados en el hielo. George Butler. Estados Unidos 2000.

Band of Brothers (serie TV), Stephen Ambrose, Estados Unidos 2001.

Bowling for Columbine. Michael Moore. Estados Unidos, 2002.

Buscando el paraíso. Manuel Gómez. España, 2012.

Casablanca. Michael Curtiz. Estados Unidos, 1942.

Centro Histórico. Erice, Víctor. Oliveira, Manoel de. Haurismaki, Aki. Costa, Pedro. Portugal, 2012.

Cuando éramos reyes. Leon Gast. Estados Unidos, 1996.

El sol del membrillo. Erice, Víctor. España, 1992.

España 1936. Jean Paul Le Chanois. España, 1937.

Esto es ritmo. Grube, Thomas y Sánchez Lansch, Enrique. Alemania, 2004.

Forgotten Silver. Peter Jackson. Nueva Zelanda, 1995.

Grizzly Man. Werner Herzog. Estados Unidos, 2005.

J.F.K.: caso abierto. Oliver Stone. Estados Unidos 1991.

La caída de la dinastía Romanov. Esther Shub. URSS, 1927.

La imagen perdida. Rithy Panh. Camboya, 2013.

La pelota vasca, la piel contra la piedra. Julio Medem. España 2003

La Rencontre. Alain Cavalier. Francia, 1996.

Los años robados. Manuel Gómez y Fátima Gil. España, 2004.

Los espigadores y la espigadora. Agnes Varda. Francia, 2000.

Microcosmos. Claude Nuridsany y Marie Pérennou, Francia, 1996.

Moana. Flaherty, Robert J. Estados Unidos, 1926.

Muerte de un poeta. Juan Antonio Bardem. España, 1986.

Nanook, el esquimal. Flaherty, Robert J. Estados Unidos, 1922.

Noche y niebla. Alain Resnais. Francia, 1955.

Nosotros somos así. Valentín R. González. España, 1936.

Operación Palace. Jordi Évole, España, 2014.

Ramón Mercader. Crimen y castigo. Lisardo García Bueno. España, 1990.

Roger & me. Michael Moore. Estados Unidos, 1989.

Rojo y negro. Carlos Arévalo. España, 1942.

Salvar al soldado Ryan. Steven Spielberg. Estados Unidos, 1998.

Shoah. Claude Lanzmann. Francia, 1985.

Sicko. Michael Moore. Estados Unidos, 2007.

Sin perdón. Clint Eastwood. Estados Unidos, 1992.

Sombras del 36. Manuel Gómez. España, 2003.

The act of killing. Joshua Oppenheimer, Christine Cynn. Dinamarca 2012

The Civil War. Ken Burns. Estados Unidos, 1990.

The Crown (serie TV). Peter Morgan. Reino Unido y Estados Unidos, 2016.

The family album. Berliner, Alan. Estados Unidos, 1988.

Via Crucis por las tierras del Señor. Sáenz de Heredia. España, 1940.

Vivan los hombres libres. Edgar Neville. España, 1939.

Walking with dinosaurs. Tim Haines, Jasper James. BBC 1999

Why we fight. Capra, Frank. Estados Unidos, 1942.

11.3. Fuentes: directores entrevistados.

Calvo, Jesús A.: *Los otros guernicas*. Entrevista 8 de mayo de 2017.

Egílior, Sabín: *Camaradas / Tras un largo silencio*. Entrevista 11 de mayo de 2017

Figueres, Valentí: *Vivir de pie, las guerras de Cipriano Mera*. Entrevista 12 de mayo de 2017

Garay, Jesus: *Mirando al cielo*. Entrevista 18 de mayo de 2017.

Leira, Xan: *Exilios / Castelao e os irmans da liberdade / Crónicas da Galiza martir*. Entrevista 2 de octubre de 2017.

Pérez, Pilar: *Las maestras de la República*. Entrevista 5 de mayo de 2017.

Riebenbauer, Raul M.: *La sombra del iceberg*. Entrevista 23 de mayo de 2017.

12. ANEXO I.

Ejemplo de plantilla de análisis con la que se ha realizado el desglose de todos los documentales. El análisis de cada documental ocupa entre veinticinco y treinta páginas.

Documental: Ciudadano Negrín.

Tiempo	Sentido / Secuencias	Imagen	Entrevistas	Sonido
0	PLANTEAMIENTO: Se presenta a Negrín simulando su voz: el hombre más difamado del siglo XX (marioneta comunista... dar el oro a Moscú... prolongar la guerra)	¿Un trastero, un archivo? Maletas, papeles Película de súper 8: dos niños juegan en la nieve /paisaje de nieve		Música de piano Voz simulada de Negrín “Cuando tomé estas imágenes ya me habían acusado de haber sido una marioneta en manos de los comunistas, de haber entregado a la URSS las reservas de

1'46		Título: Ciudadano Negrín		oro... y de haber prolongado inútilmente la guerra provocando miles de muertes innecesarias. Recientemente han dicho que fui la persona más difamada del siglo XX”
1'50	<p>Desarrollo cronológico de la vida. Origen. De la muerte se pasa a su nacimiento y primeros años.</p> <p>Siempre películas de súper 8. Justificación de la nieta mirando carretes. La nieta es la que cuenta todo</p>	<p>Rótulo: “Paris 2010”. Calle y placa que recuerda que ahí murió Negrín. Interior casa</p> <p>Carmen Negrín en la casa Mira positivos</p>	<p>Entra voz en off de mujer: es la casa de los recuerdos... 4 generaciones (describe el despacho, trabajo y gustos de N) Carmen Negrín: (nieta) le gustaba hacer películas de súper 8...</p> <p>...Hablaban muchos idiomas...</p>	

		<p>Película: se ve a N con un perro / ciudad árabe / Imagen de archivo de Canarias. Fotos Foto de niño... Peli niños y playa Carmen hablando Fotos de N de mayor Súper 8 de Canarias. Fotos de niño Fotos familiares</p> <p>Súper 8: niños en la playa</p>	<p>Origen canario, guanche, pero allí no se podía volver...</p> <p>Buena familia..., católica, hermano sacerdote</p>	
7 7'30	Estudios. Boda.	<p>Rótulo: "Alemania 1914. Negrín solicita una beca" / Fotos época de Negrín estudiante Película súper 8</p> <p>Fotos familias</p> <p>Película súper 8:</p> <p>Fotos</p> <p>Película súper 8: Feli</p>	<p>Nieta: cuenta cómo se conocieron los abuelos. Ella es rusa. Caracteres incompatibles. Perdieron dos hijos. Se separaron. Años después conoció al amor de su vida: "Feli" (solo su padre le dio el visto bueno)</p>	<p>Voz simulada Negrín: relata sus estudios. "El abajo firmante terminó sus estudios..."</p>

9	<p>Madrid Afiliado al PSOE</p> <p><i>Toda la República y la guerra se va a contar con abundante material de archivo, con la sucesión de textos dando noticia de acontecimientos y con voces simuladas, en especial de Negrín</i></p>	<p>Rótulo: “Alemania 1914. Primera Guerra Mundial” Imagen archivo de la guerra</p> <p>Imagen archivo de Madrid. Rótulo: “Madrid 1916. José Castillejo. Junta de ampliación de estudios”</p> <p>Archivo: Negrín trabaja y enseña.</p> <p>Rótulo: “Madrid 1922. Negrín gana la cátedra de Fisiología”</p> <p>Fotos y archivo</p> <p>Prensa. Noticia de Negrín afiliado al PSOE Carnet de afiliado</p>	<p>Nieta (off): pero se quedó en Madrid y su destino cambio</p> <p>“Gabriel Jackson (Historiador)”: España atraso económico, pero no cultural</p>	<p>Voz Negrín: pide desplazarse a USA a estudiar e investigar fisiología</p> <p>Voz nueva: q Negrín vaya a enseñar a la Residencia</p> <p>Voz Negrín hablando de su trabajo y sueldo</p> <p>Voz Negrín: cuenta cómo y por qué se hace socialista</p>
11				

13. ANEXO II.

Cuestionario utilizado en las entrevistas a los directores de los documentales.

GUION:

¿Hasta qué punto estaba escrito el guion antes de empezar a grabar? ¿Si había un guion inicial cómo era o en qué consistía? ¿Cuánto varió el guion hasta el resultado final? ¿Me puedes facilitar algo del guion?

¿Hubo algún tipo de investigación histórica? ¿Hubo algún descubrimiento?

¿Hubo un asesor histórico? ¿En qué consistió su trabajo? ¿Fue necesario?

¿Cómo se te ocurrió la forma de hacer y contar el documental?

GRABACIÓN:

¿Estás especialmente orgulloso de alguna de las soluciones visuales?

¿Hubo alguna secuencia que fuese especialmente difícil para encontrar las imágenes necesarias para contarla?

EDICIÓN:

¿Fue la edición el verdadero momento donde se hizo la película y “se hizo el guion”?

¿Hasta qué punto se compusieron las escenas en la edición y no en la grabación o en el guion?

¿Qué peso tuvo el montaje en la elaboración de la película?

¿Cómo influyó el guion durante la edición?

¿Por qué la estructura escogida?

¿Por qué el tipo de inicio / Por qué el tipo de final?

EXHIBICIÓN:

¿Qué tipo de exhibición tuvo el documental? ¿Se estrenó en sala? ¿Si así fue cuántos días y cuánto público? ¿Se emitió en alguna tv? ¿En qué horario?

¿Qué recepción hubo? ¿Se entendió, coincidía lo pretendido con lo que el público recibía? ¿Fue creíble por el público lo contado?

¿Qué buscabas que pasase en los espectadores?

¿Para qué se hizo el documental?